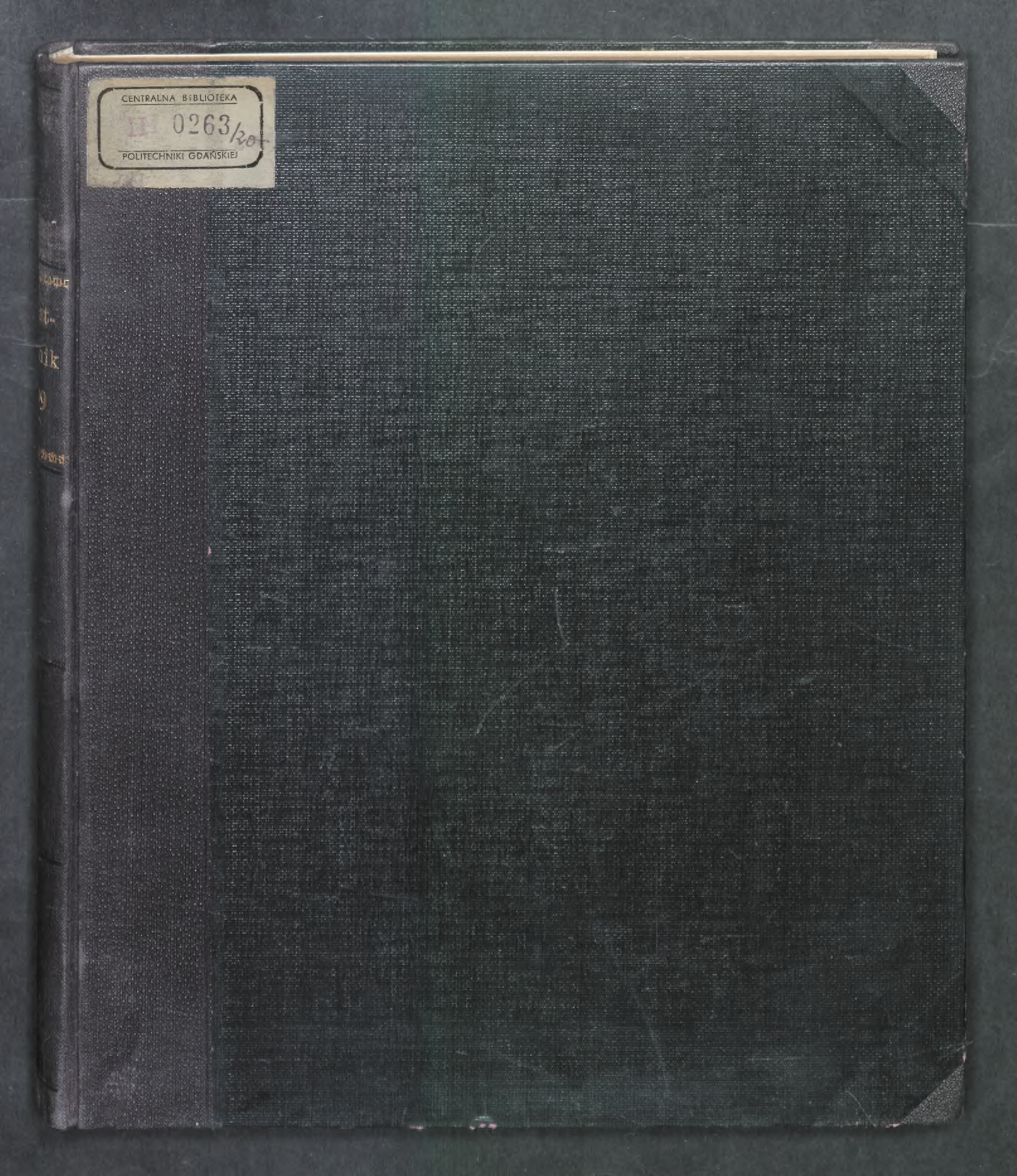
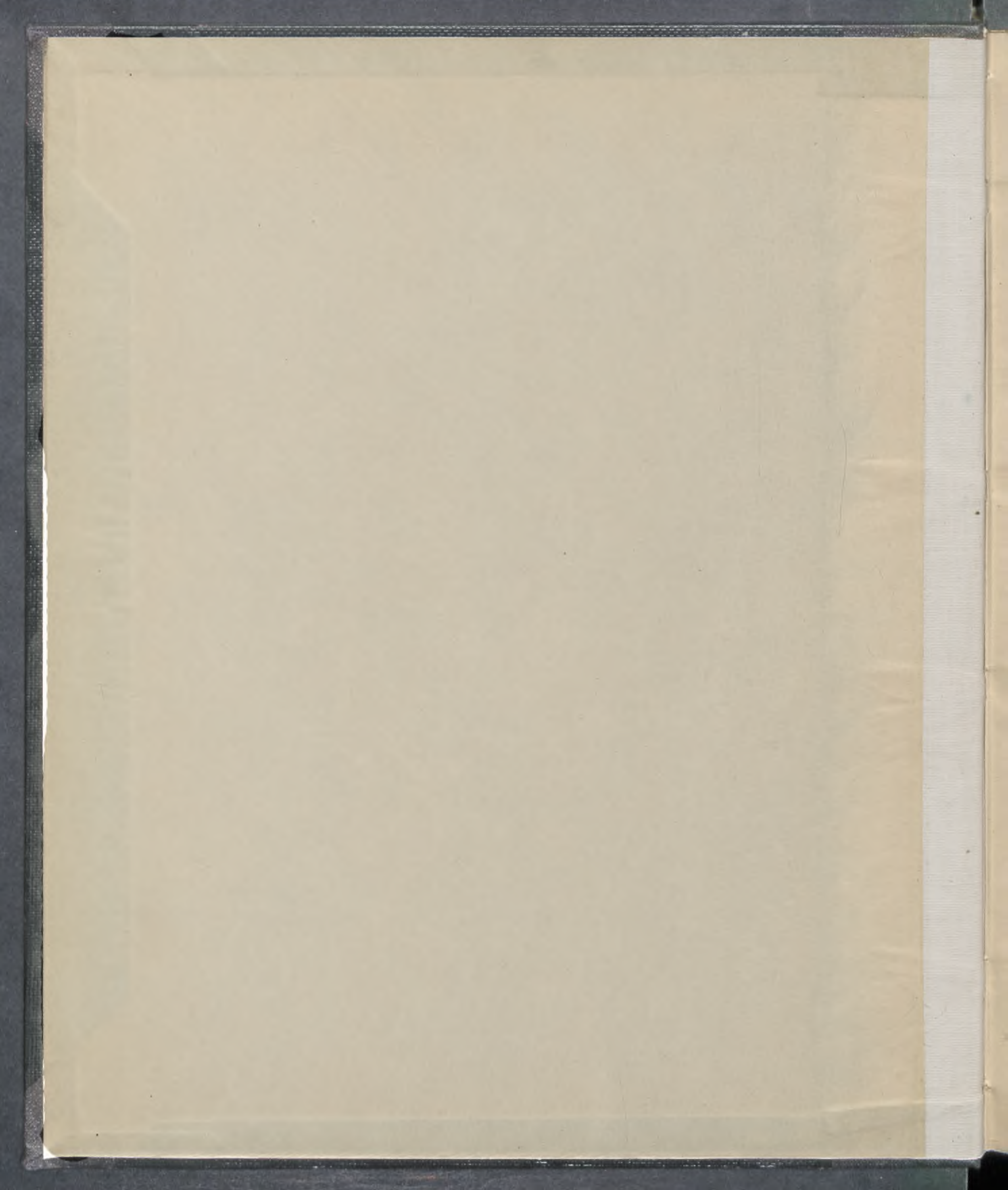
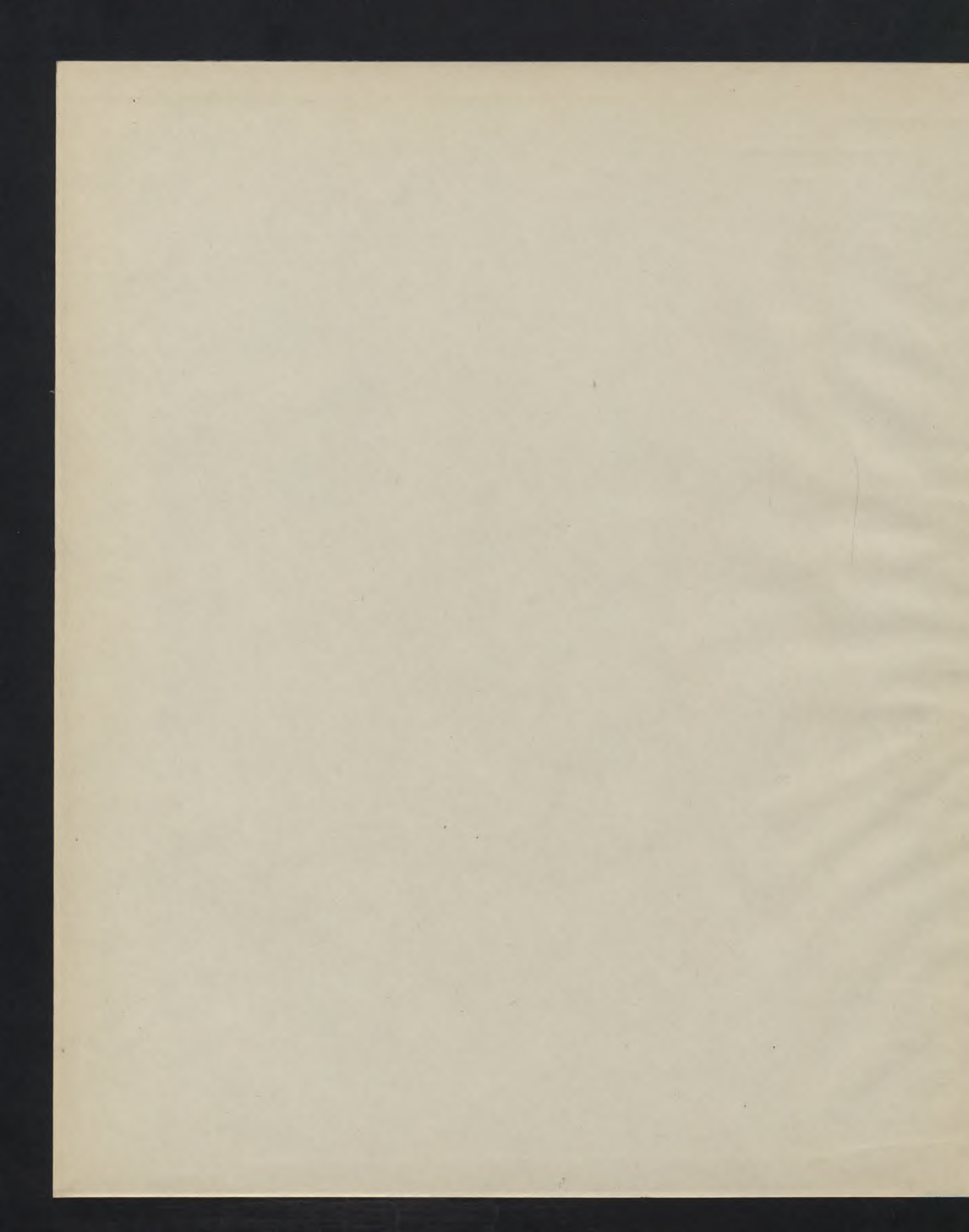



Kunst-
Chronik
1909







KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

ZWANZIGSTER JAHRGANG



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1909


POLITECHNIKA
BIBLIOTEKA
GŁÓWNA
GDAŃSKA



Inhalt des zwanzigsten Jahrgangs

Größere Aufsätze

Bücherschau

Z bedeutet: Zeitschrift für bildende Kunst

Kunstblätter

Nekrologe

Personalien

Wettbewerbe

Denkmalpflege

Denkmäler

Ausgrabungen und Funde

Forschungen

Archäologisches

Ausstellungen

Sammlungen

Stiftungen

Akademien, Institute, Vereine, Gesellschaften

Kongresse

Vermischtes

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 1. 9. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

NEUNTER TAG FÜR DENKMALPFLEGE IN LÜBECK

Der neunte Tag für Denkmalpflege, der diesmal in Lübeck tagte, brachte den Beweis, daß die Bewegung für die Erhaltung und Pflege unserer alten Bauten und Kunstdenkmäler noch immer in erfreulicher Weise im Wachsen begriffen ist; denn es waren über 300 Mitglieder aus allen Teilen des deutschen Sprachgebietes erschienen, dazu aber Vertreter fast aller deutschen Regierungen, auch ein Vertreter der österreichischen Regierung, aus Holland Stadtarchivar Höfer, aus Belgien der Altmeister der Denkmalpflege Bürgermeister Charles Buls. Von den schwebenden Fragen der Denkmalpflege wurde der Umbau des Gewandhauses in Braunschweig, der in den letzten Monaten zu leidenschaftlichen Auseinandersetzungen geführt hat, eingehend behandelt. Die verschiedenen Parteien kamen zu Worte, auch der Leiter des Neubaues Prof. Lübke legte den Stand der Sache dar und besprach seine Pläne. Er erklärte, daß er den hart angegriffenen Turm in der ursprünglich angenommenen Form längst aufgegeben habe. Über die Form des Turmes und der Firstlinie steht noch nichts fest. Man ersah weiter aus der rein sachlich durchgeführten Verhandlung, daß die Aufgabe außerordentlich schwer und verwickelt liegt, namentlich daß das Bauprogramm allzustark belastet ist. Die Vorschläge der auswärtigen Architekten rechnen nicht mit den wirklichen Verhältnissen, es muß daher nach einem anderen Ausweg gesucht werden. Es sind aber nunmehr drei Sachverständige von auswärts ernannt: Prof. Theodor Fischer-München, Geh. Oberbaurat Hoffmann-Darmstadt und Prof. Dr. Clemen-Bonn, die in kurzer Zeit zur Prüfung der Pläne Lübkes nach Braunschweig gerufen werden sollen. Man darf sich daher wohl der Hoffnung hingeben, daß der Umbau des Braunschweiger Gewandhauses eine gute sachgemäße Lösung finden wird. Zu einigen schwereren Zusammenstößen gab der Wiederaufbau der Michaeliskirche in Hamburg Anlaß. Den Anspruch eines Vertreters von Hamburg, diesen Wiederaufbau als eine rein Hamburgische Angelegenheit zu erklären, in die der Denkmalpflegetag nicht hineinzureden habe, wies der Vorsitzende Geh. Hofrat Prof. v. Öchelhäuser mit Recht zurück, wie er überhaupt seine schwierige Aufgabe nach allgemeiner Anerkenntnis mit großem Geschick, mit Ernst und nach Bedarf auch mit Humor, immer aber tatkräftig und sachgemäß erfüllte. Der Umbau der Michaeliskirche wurde übrigens auf die Tagesordnung des nächsten Tages für Denkmalpflege gesetzt. Dieser zehnte, also Jubiläumstag, soll in Trier stattfinden; Augsburg und Danzig sind für später in Aussicht genommen. Auf einem dieser nächsten Tage soll auch die Veränderung des Platzes um den Wormser Dom besprochen werden, von dem Geh. Hofrat Cornelius Gurlitt-Dresden ein prachtvolles großes Gipsmodell ausgestellt hatte, um daran seine Ideen über Freilegung und Umbauung von Kirchen darzulegen. In Bezug auf das Heidelberger Schloß teilte der Vorsitzende v. Öchelhäuser entgegen verschiedenen Meldungen in Zeitungen mit, in dieser Angelegenheit sei keineswegs eine neue Wendung eingetreten; vielmehr stehe der jetzige Finanzminister genau auf demselben Standpunkt wie sein Vorgänger, daß er den Wiederaufbau und den Ausbau des Ott-Heinrichsbaues für unerläßlich erachtet, während die Mehrheit der beiden Kammern des badischen Landtags nur die volle Sicherung des jetzigen Bestandes, also der malerischen Ruine wünscht und dafür nur unter *der* Bedingung eine gewisse Summe bewilligt hat, daß dadurch in keiner Weise für eine vollständige Restaurierung präjudiziert werde. Gegenüber den Angriffen der Presse, daß der Tag für Denkmalpflege gewisse angeblich brennende Fragen nicht auf seine Tagesordnung setze, erklärte von Öchelhäuser, daß diese Angriffe meist nur auf Unkenntnis der tatsächlichen Verhältnisse beruhen und daß der Ausschuß nach wie vor nur solche Fälle und Fragen aufnehmen werde, bei denen durch Beschaffung zuverlässiger Unterlagen eine gründliche und sachliche Behandlung von vornherein derart verbürgt sei, daß ein nutzbringendes Ergebnis erwartet werden könnte. Dagegen erachtet v. Öchelhäuser die zahlreichen, auch polemischen Aufsätze in der Presse über Fragen der Denkmalpflege, über Zerstörung und Verkauf von Kunst- und Naturdenkmälern als ein erfreuliches Zeichen, daß an Stelle der früheren Gleichgültigkeit des Volkes in solchen Dingen ein reges Interesse getreten sei, der Anfang für jene allgemeine selbstverständliche Teilnahme des Volkes an Fragen der Kunst und der Denkmalpflege, die wir von ganzem Herzen wünschen müssen. — Von dem *Handbuch der deutschen Kunst-*

denkmäler, das Prof. Dehio im Auftrage des Tages für Denkmalpflege herausgibt, ist soeben der dritte Band erschienen, der Süddeutschland behandelt und etwa 39 Bogen umfaßt. In den Ausschuß für das Handbuch wurde an Stelle des verstorbenen Geh. Justizrates Dr. Lörsch Prof. Dr. Clemen-Bonn gewählt, so daß der Ausschuß jetzt aus Geh. Hofrat v. Öchelhäuser, Geh. Hofrat Gurlitt und Prof. Clemen besteht.

Von den acht Vorträgen, die an den beiden Tagen — am 24. und 25. September — gehalten wurden beschäftigten sich drei — von Ministerialrat Kahr, Amtsrichter Dr. Bredt und Prof. Dr. Weber — mit den gesetzlichen Grundlagen und den Vollzugsorganen der Denkmalpflege, einer — Baudirektor Baltzer — zeigte die Wirksamkeit der baupolizeilichen Verordnungen und privaten Bemühungen um die Denkmalpflege an Bildern, zwei — Gurlitt und Clemen — brachten Vorschläge und allgemeine Grundsätze für besondere Gebiete der Denkmalpflege, dazu zeigte Baurat Gräbner an Bildern, wie er An- und Umbauten alter Bauten im modernen Sinne vornimmt, endlich bereitete Baudirektor Hamann die Besucher des Denkmalpflegetages durch einen baugeschichtlichen Vortrag auf den Besuch der alten Hansestadt Wismar vor, mit dem der Denkmalpflegetag abschloß. Die Auswahl der Vorträge muß in ihrer Mannigfaltigkeit als durchaus zweckmäßig bezeichnet werden; aus der Fülle des Dargebotenen kann sich jeder Besucher heraussuchen, was ihm liegt. Ausgenommen sind nur der Vorsitzende und die Berichterstatter der Zeitungen und Zeitschriften, die pflichtgemäß alles über sich ergehen lassen müssen und damit eine recht erhebliche Arbeit leisten. Der Vorwurf, es werde nicht viel oder durchweg Neues geboten, ist zurückzuweisen, denn es handelt sich auch darum, die einmaligen Besucher des Tages in die Absichten der Denkmalpflege einzuführen und nach verschiedenen Seiten Anregungen zu geben. Solche aber bot auch der Lübecker Tag in Fülle.

Auf die einzelnen Vorträge können wir des uns zugewiesenen Platzes wegen nur kurz eingehen. Ministerialrat *Kahr*-München sprach über die *neuerlichen Verwaltungsmaßnahmen auf dem Gebiete der Denkmalpflege in Bayern.* Man gewann den Eindruck, daß in Bayern in ausgezeichneter Weise für Denkmalpflege, Heimat- und Naturschutz gesorgt ist. Im allgemeinen bemerkte der Redner zu seinen Ausführungen, daß die einschlägigen Vorschriften durchaus nicht dazu bestimmt seien, eine polizeiliche Kunstpflege zu üben oder das freie künstlerische Schaffen im Sinne einer altertümlichen Kunstpflege polizeilich zu beeinflussen; dies komme in den Vollzugsanweisungen klar zum Ausdruck. Andererseits böten diese Vorschriften den Behörden die notwendige Handhabe, um zweifellos Häßliches im Bauwesen hintanzuhalten und da, wo es notwendig ist, auf Zuziehung künstlerischen Beirats hinzuwirken. An einigen Beispielen zeigt der Redner auch, wie ohne gesetzlichen und polizeilichen Zwang bei scheinbar unüberwindlichen Schwierigkeiten Taten der Denkmalpflege durch energisches opferwilliges Vorgehen vollbracht werden können, so die Hintanhaltung des drohenden Abbruchs der großen Burganlage der Neuburg am Inn durch den Volkskunstverein in München und dessen opferwillige werktätige Mitarbeit beim Aufbau des abgebrannten Gebirgsdorfes Zirl. Überhaupt ist bei der Organisation der Denkmalpflege in Bayern der Schwerpunkt auf die Mitwirkung weitester Kreise gelegt worden, da, wie der Redner mit Recht ausführte, eine praktische Denkmalpflege nur möglich ist, wenn die Bevölkerung selbst ihre Denkmäler in Schutz und Pflege nimmt.

Cornelius Gurlitt legte in seinem Vortrag über Freilegung und Umbauung alter Kirchen an zahlreichen Beispielen — Köln, Ulm, Worms, Dresden usw. — dar, nicht Freilegung sei das Ideal, auch nicht Umbauung, sondern sorgfältige Erwägungen müßten in jedem Falle den Ausschlag geben. Die Freilegung des Kölner Domes war ein Fehler, in Ulm, wo man einst das Münster freilegte, sucht man jetzt durch einen Wettbewerb die Mittel, die Folgen dieses Fehlers zu beseitigen, ein Zeugnis dafür, daß sich im Volk ein tiefgehender Wandel vollzogen hat, daß der alte künstlerische Idealismus zusammengebrochen ist, der die Baukunst als Selbstzweck feiert. Es gibt keine prinzipielle Lösung der Frage, ob man Kirchen umbauen oder freilegen soll. Es kann und soll keine geben. Nur wenn man jede Aufgabe aus sich selbst heraus zu lösen sucht, wird man zu befriedigenden Ergebnissen kommen. Nur wenn man solche Angelegenheiten in breiter Öffentlichkeit behandelt, wenn man überall die Besten zur Mitwirkung heranzieht, wird man über den Schematismus, über die Nachahmung hinaus zur besten jeweiligen Lösung im Sinne unserer Zeit kommen.

Zu dem gleichen Ergebnis kam der frühere Bürgermeister Herr *Charles Buls* von Brüssel an den Beispielen der Kathedralen zu Antwerpen, Tournay und Löwen. Geheimer und Oberbaurat *Stübben* erklärte, besonders auf den Kölner Dom hinweisend, Freilegungen, die aus wohlerwogenen unabweislichen Verkehrsrücksichten hervorgegangen seien, hätten erfahrungsgemäß kaum je ein Übel angerichtet. Weit mehr Vorsicht sei aber bei Freilegungen aus ästhetischen Rücksichten geboten. Andererseits erklärte es Stübben am Beispiel von Löwen für sehr wichtig, daß Stadt oder Kirche sich in den Besitz der Häuser setzten, die eine Kirche in der nächsten Nähe umgeben, damit unerwünschte, schädigende Veränderungen oder Neubauten von Privaten verhindert werden können. Geheimer Oberbaurat *Hoffmann*-Darmstadt betonte namentlich, daß die Architekten jetzt oft noch zu wenig städtebaukünstlerisch schaffen und daß die Behörden noch zu wenig städtebaukünstlerische Forderungen stellen. Er sei aber überzeugt, man werde noch dazu kommen, daß Neubauten in der Nähe künstlerisch oder geschichtlich hervorragender Gebäude ohne den perspektivischen Nachweis, daß der Neubau in den bestehenden Rahmen des Stadtbildes hineinpaßt, nicht genehmigt werden.

Prof. Dr. *Clemen*-Bonn sprach über die Erhaltung der Grabdenkmäler und der Friedhöfe. Er erklärte

es für eine der wichtigsten Forderungen der Pietät, für die Grabdenkmäler zu sorgen. Nichts verbindet das lebende Geschlecht stärker mit den vergangenen Generationen als die Umgebung einer langen Reihe von Ahnendenkmälern in der Kirche und vor der Kirche. Aber auch rechtlich sind die Gemeinden — wenigstens nach dem preußischen Gesetz über die Vermögensverwaltung der Kirchengemeinden und nach den Entscheidungen des Oberverwaltungsgerichts — zur Erhaltung der alten Grabdenkmäler verpflichtet. Die Denkmalpflege hat daher allen Grund und alle Handhaben, hier auf die Erhaltung und Instandsetzung zu drängen und sich der gedankenlosen Beseitigung zu widersetzen. Mit diesen gesetzlichen Bestimmungen ist aber nur wenig erreicht, wenn das Gefühl für die Verpflichtung zur Erhaltung dieser Denkmäler nicht im Volke und in der Gemeinde selbst Wurzeln schlägt. Schließlich machte der Redner eine ganze Reihe praktischer Vorschläge zur Aufstellung und Erhaltung der alten Grabdenkmäler.

Baurat *Gräbner*-Dresden zeigte Beispiele moderner Denkmalpflege sächsischer Künstler und verfocht mit recht energischen Worten gegenüber den Stilbauern das Recht des modern empfindenden Künstlers, An- und Umbauten an alten Baudenkmälern im Sinne unserer Zeit auszuführen. Baudirektor *Baltzer*-Lübeck besprach und zeigte in Bildern Versuche zur Erhaltung des alten Lübecker Stadtbildes. Ein Fassadenwettbewerb hat sich im allgemeinen als verfehlt erwiesen, weil dadurch nur zu einer maskenhaften Scheinarchitektur verleitet wird. Dagegen hat der ästhetische Paragraph der lübischen Bauordnung von 1903 recht häufig die Handhabe geboten, Verunstaltungen und Auswüchse der Schauseiten zu verhindern, wie überhaupt im Wege der Verhandlung auf die Bauenden einzuwirken. In anderen Fällen hat er versagt, weil andere Paragraphen eine große Ausnutzungsmöglichkeit des Baugrundes gestatten, durch welche den altlübischen Giebelbauten der Garaus gemacht wird. In anderen Fällen — Löwenapotheke, Burgtorzingel — hat die Opferwilligkeit der Stadt, von Vereinen und einzelnen Bauherren zur Erhaltung oder Erzielung schöner Stadtbilder geführt.

Weiter berichtete Amtsrichter Dr. *Bredt*-Barmen über die so wichtigen *Ortsstatute,* die auf Grund des neuen preußischen Gesetzes gegen die Verunstaltung von Ortschaften und landschaftlich hervorragenden Gegenden vom 15. Juli 1907 erlassen worden sind. Diese Statute sollen bekanntlich die Sicherung wertvoller geschichtlicher oder künstlerischer Bauten, eine gesunde bauliche Ausgestaltung der Gemeinden überhaupt und die Erhaltung landschaftlicher Schönheiten in die Wege leiten. Dr. Bredt hat sich aus allen Regierungsbezirken Angaben machen lassen, die für Ende August ungefähr ergeben, daß an zehn Stellen Ortsstatute bereits in Kraft sind, 32 Städte und Gemeinden fertige Entwürfe besitzen und an 112 Plätzen solche in Erwägung stehen. Nach diesen Zahlen wie nach dem Inhalte ist von diesen Ortsstatuten, deren Inhalt Dr. Bredt vergleichend darlegte, nur Gutes zu sagen. Fast durchweg sind in freierer Auffassung allgemeine Anordnungen nicht aber kasuistische Kleinvorschriften erlassen worden. Mit Recht ist der Hauptwert auf Höhenbemessung, Baustoffe, Farbe, der in der Nähe bedeutender Bauwerke zu errichtenden Gebäude gelegt, mit anderen Worten auf ein harmonisches Sicheinpassen. Dr. Bredt schloß mit der Ansicht, der Denkmalpflegetag dürfe mit dem beschrittenen Wege und der gewählten Art des Vorgehens zufrieden sein. Auf Grund der Ortsstatute lasse sich die Sicherung wertvoller Bestände vergangener Zeiten sowie hervorragender Landschaften und die Gesundung des modernen Bauwesens unserer Gemeinden tatsächlich erwarten. Im Anschluß hieran besprach Geheimrat Freiherr *v. Biegeleben* — der Vater des vorbildlichen hessischen Denkmalpflegegesetzes — die hessischen Ortsstatute, die einesteils allgemeine ästhetische Richtlinien geben, z. B. daß die neuen Bauten sich der heimischen Bauweise anpassen und den vorhandenen Platz- und Kirchenbildern harmonisch einfügen sollen, andererseits spezielle Vorschriften, daß die neuen Bauten auf Stil und Charakter des Vorhandenen Rücksicht zu nehmen haben, daß bei Fachwerk das Holzwerk sichtbar zu machen sei, daß gewisse Baustoffe wie Backsteinverblendung, Zementguß u. a. verboten sind, daß die Bauten in der Umgebung gewisser Monumente — wie des Wormser Domes — eine gewisse Höhe nicht überschreiten dürfen usw.

Außerhalb der Tagesordnung sprach Prof. Dr. *Wrangel*-Lund über die Restaurierung romanischer Wandgemälde in Schweden, wozu er einige ausgeschnittene Proben von solchen vorlegte. Weiter sprach Prof. Dr. *Paul Weber*-Jena über *städtische Kunstkommissionen,* deren in den letzten 16 Jahren in etwa zwei Dutzend deutscher Städte eingesetzt worden sind, die aber nach den Verunstaltungsgesetzen sich wohl bald stark vermehren werden. Der Redner legte eingehend die Aufgaben solcher Kunstkommissionen dar und kam, da es in mittleren und kleineren Städten vorläufig meist noch an der nötigen Anzahl genügend vorgebildeter und dabei unabhängiger Personen fehlt, zu folgenden Vorschlägen:

1. Eine selbständige Kunstkommission empfiehlt sich nur für die größeren Orte;
2. Wo in mittleren und kleineren Orten bereits Kommissionen bestehen, sollen sie sich ergänzen durch Hinzuwahl eines oder mehrerer auswärtiger Sachverständiger (wie dies bereits geschehen ist in Rothenburg o. d. Tauber, Schwabach, Dinkelsbühl, Landshut);
3. Im übrigen empfiehlt sich ein Landeskunstrat für den ganzen Bundesstaat oder die ganze Provinz. Denkmalpflege, Heimatschutz, Naturschutz und künstlerische Beratung für das Neuentstehende hätten bei seiner Zusammensetzung gleichermaßen Vertretung zu finden.

Anfänge zu derartig landesmäßig organisierter Beratung bestehen bereits in Bayern, Braunschweig, Württemberg, Sachsen.

Der Redner warnte zum Schluß vor Überschätzung der Tätigkeit von Kommissionen. Alles Tüchtige und

Bleibende in der Welt ist nie durch Kommissionen, sondern stets nur durch den Einzelnen geschaffen.

Mit diesen Vorträgen war die Tagesordnung des neunten Tages für Denkmalpflege erschöpft. Die Stadt Lübeck bot dem Tage außer einem ansehnlichen Beitrage zu den Kosten in einer sehenswerten Ausstellung Aufnahmezeichnungen und Lichtbilder von Lübecker Baudenkmälern, Pläne zur Erhaltung des Lübecker Stadtbildes und Urkunden aus der Trese und dem Staatsarchiv zur Geschichte Lübecks, genußreiche Führungen durch die Monumentalbauten und, was fast noch schöner war, durch die malerischen Winkel Lübecks, ein wundervolles Orgelkonzert in der Marienkirche und zwei gediegene literarisch-künstlerische Veröffentlichungen, nämlich: Das alte bürgerliche Wohnhaus in Lübeck, ein Beitrag zur geschichtlichen Entwickelung des lübeckischen Wohnhauses von Dr. *Rudolf Struck* (102 S. mit 103 Abbildungen), eine Veröffentlichung des Vereins für Heimatschutz in Lübeck, sowie einen inhaltlich und typographisch gleich vorzüglichen Führer durch Lübeck und Umgebung von Dr. F. Bruhns, ausschließlich mit Zeichnungen von Otto Ubbelohde, eine Veröffentlichung des Vereins zur Hebung des Fremdenverkehrs in Lübeck.

Der Ausflug zu Schiff nach der alten Hansestadt Wismar, die in ihren drei großen Kathedralkirchen, im Fürstenhof und in einer Reihe wohlerhaltener Backsteingiebelhäuser so charaktervolle Bauten der Vergangenheit besitzt, schloß den neunten Tag für Denkmalpflege prächtig ab. So werden sicherlich alle Teilnehmer an ihn mit Befriedigung zurückdenken.

PAUL SCHUMANN.

ARCHÄOLOGISCHE NACHLESE

VON DR. MAX MAAS-MÜNCHEN

Der soeben mit dem Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen archäologischen Instituts herausgegebene archäologische Anzeiger enthält unter anderem den Abschnitt: Archäologische Funde im Jahre 1907, in dem in solch lückenloser Weise über die Ausgrabungen, Funde und archäologischen Arbeiten des verflossenen Jahres referiert ist, daß auch die willfährigste Kunstchronik-Berichterstattung zu einer Nachlese gezwungen ist, die selbstverständlich an dieser Stelle auch nur das Allerwichtigste nachtragen darf. Äußerlich repräsentieren schon die von dem Sekretär des Instituts in Athen G. Karo oder ersten Autoritäten resp. archäologischen Repräsentanten der betreffenden Länder — Halil Edhem Bey, Altmann (Italien), Pharmakowsky (Südrußland), Zucker (Griechisch-Römisches Ägypten), Schulten in Erlangen (Nordafrika), Pierre Paris (Spanien und Portugal), Michon (Frankreich), L. Renard-Grenson (Belgien), Otto Schultheß (Schweiz), Löhr (Österreich), Gabriel von Finaly (Ungarn), — ausgearbeiteten Übersichten 200 Spalten in dem vorliegenden Hefte gegen 120 im Vorjahr. Und wie jedes Jahr, sind es Schultens Abhandlungen über Nordafrika und die erstaunliche Fülle der Funde aus Südrußland, die Pharmakowsky vorlegt, welche in erster Linie hervorragendes Interesse beanspruchen; denn bei unserer mangelhaften Kenntnis der russischen Sprache ist uns von gar vielen erst jetzt durch den archäologischen Anzeiger Kenntnis geworden.

Aus der Türkei sind eine große Anzahl neuer Zugänge in das Musée Imperial Ottoman zu bemerken, von denen jeder Saal, der der Bronzen, der Byzantinische, der von Aphrodisias, der Semitische, Hettitische, der Marmor-, Terrakotten- und Architektursaal, bedeutende Vermehrungen aufzuweisen hat. Das Tschinili-Kiosk ist nunmehr gänzlich für die muhammedanischen und orientalischen Altertümer zurecht gemacht worden und bereits für das Publikum geöffnet. Über die Ausgrabungen in Hüjük, beim Appollon Klarios bei Notion, in Boghasköi, über die Expedition der Cornel-Universität, die Tätigkeit zu Pergamon, Ephesos, Milet, Didyma ist kaum etwas nachzutragen. Aus Kreta möchten wir noch einiges über die Ausgrabungen des Amerikaners Seager auf dem Eiland Pseira erwähnen, das, nur 2 Kilometer lang und 1 Kilometer breit, ein öder wasserloser Felsenrücken, unbewohnt, und scheinbar unbewohnbar in der herrlichen Mirabellobucht liegt. Sein einziger geschützter Hafen, von großem Werte für Kavusi und Gurnia, war ein überaus wichtiger Punkt zur Zeit von Kretas Seeherrschaft, obwohl der Hafen von Pseira nur eine enge kleine Bucht ist. In frühminoischer Zeit erhob sich da eine ärmliche Ansiedelung; in der mittelminoischen Blütezeit ein wohlhabendes Städtchen, das in der Mitte des zweiten Jahrhunderts mit dem Verschwinden der griechischen Seemacht auch verschwindet. Aber während seiner Blüte erheben sich die Häuser auf dem engen Felsabhang über dem Hafen von ein paar horizontalen Straßen und senkrechten Treppenwegen getrennt; und von dem Reichtum ihrer Bewohner zeugen ihr Hausrat und der Inhalt von 30 von Seager geöffneten Gräbern. Prachtvolle Vasen vom schönsten Palaststil, tönerne Stierfiguren, gegen 150 Steingefäße und Lampen können sich mit den besten Erzeugnissen der Knososkultur messen und mögen wohl von dort importiert sein. Ein kleines Haus trägt ein Stuckrelief einer prächtig gekleideten Dame an der Wand, das gewiß der Hofmaler von Knosos ausgeführt hat. Von der Blüte und der Meeresbeherrschung Kretas im 2. Jahrtausend v. Chr. kann diese Stadt auf Pseira den besten Begriff geben.

Kommen wir nun zum eigentlichen Griechenland, so läßt die kurze Bemerkung über die Ausgrabungen beim Amyklaion, die nach Furtwänglers Tod die archäologische Gesellschaft auf ihre Kosten durch Fiechter und Skias ausführen ließ, wünschen und erhoffen, daß eine Publikation über die Funde, wenn sie auch keine sichere Rekonstruktion des ganzen Baues ergeben, baldigst herauskommt und Furtwänglers Andenken auch dadurch geehrt wird. — Kuruniotis hat in Lykosura ein neues Museum eingerichtet, dessen Hauptschmuck die rekonstruierten Kultstatuen des von Dickins richtig in den Anfang des zweiten Jahrhunderts v. Chr. datierten Damophon von Messene bilden. Von den im Athenischen Museum befindlichen Köpfen sind Gipsabgüsse der in Lykosura aufgebauten Gruppe eingefügt, so daß die großen Linien der Komposition gesichert sind. Demeter, die Fackel in der Rechten, legt Despoina den linken Arm um die Schulter, die auf dem Schoße eine Ciste, in der erhobenen Linken ein Zepter hält, an dem entlang das bekannte gestickte Mantelstück herabhängt. Die ganze Gruppe war etwa 5,50 m hoch. Neben Demeter stand Artemis, neben Despoina Anytos. — Als von größtem Interesse bezeichnet Karo die Arbeiten von Kavvadias in Epidauros, wo nicht allein das Gebälk des Artemistempels wieder aufgebaut und der ganze Tempel rekonstruiert werden konnte, sondern auch zwei andere kleine Tempel, der Aphrodite und der Themis geweiht, ausgegraben worden sind und demselben Baumeister wie dem des Artemistempels zugewiesen werden. Die ganze große Bautätigkeit in Epidauros rückt auf die Zeit 370 bis 330 v. Chr. zusammen. Das Beste, was bis jetzt an architektonischer Rekonstruktion bekannt ist, ist die im Museum in allen ihren Teilen aufgebaute berühmte Tholos. — Aus

Delos tragen wir noch nach, daß der mächtige Granitbau gegenüber der Agora der Italiker sich als ein großes Kaufhaus mit 16 Läden im Parterre und einem reich ausgestatteten Oberstock ergab. Im letzteren befand sich wohl ein Vereinslokal der Kaufleute, sowie das benachbarte der Poseidoniasten.

Ungewöhnlich reichhaltig sind die südrussischen Funde; Pharmakowskys Übersicht ist auch durch die zahlreichen Abbildungen, die seinen Bericht begleiten, wertvoll. Aus dem Dorfe Klimowa im Solikamskschen Kreise des Gouvernements Perm stammen sieben große Silbergefäße orientalischer, persisch-sassanidischer und byzantinischer Arbeit, darunter eine Schale mit Darstellung des Königs Sapor III. (ca. 385) auf der Jagd. Eine prachtvolle spätantike Schale, die ein Idyll trägt — ein vornehmer Mann in beschaulicher Ruhe auf seinem Landgut —, hat byzantinische Silberstempel aus dem 6. bis 7. Jahrhundert, die aber auch einem Werke der flavischen Kaiserzeit nachträglich angefügt sein können. Einen in Batum gemachten Fund von fünfzehn einzelnen verschiedenartigen Schmuckgegenständen, worunter ein Goldmedaillon mit Bergkristall mit eingeschnittenem Lucius Verus als Hauptstück zu bezeichnen ist, erwarb die archäologische Kommission. — In der Nekropole von Panticapaeum (Kertsch) wurden ein Sarkophag aus Kalkstein mit Giebeldach, eine Grabkammer mit gemalten Wänden und zahlreiche teils reliefierte, teils gemalte und alle mit Inschriften versehene Grabstelen gefunden, wozu noch 21 Nummern Kleinfunde aus Bronze, Terrakotta und schöne Vasen treten. Bei der Ausgrabung eines »Kleine Blitznitza« genannten Hügels auf der Insel Taman stieß man auf ein Pferdegrab von fünf auf der Seite liegenden und mit dem Kopf zum Grabe gewandten Pferdegerippen. Gebisse und Pferdegeschirre lagen bei. Von der gleichen Stätte stammen Grabstelen mit Inschriften und eine phoinikische Glasoinochoe. — Aus Kertsch wurde eine prachtvolle attische Lekythos mit Toiletteszene und ein eleganter silberner Löffel erworben. — Bei Ausgrabungen in Chersonnes, bei der jetzigen Quarantänebucht, wurde in der byzantinischen Schicht eine christliche Basilika mit schönem Mosaikboden und nahe bei der Stadtmauer eine Kapelle mit außen eckiger Apsis und Altartisch in situ aufgedeckt. Auch die in der Literatur erwähnten »Totentore« (nach der Nekropole) glaubte man identifizieren zu können. Viele Einzelfunde sind registriert. — Die Ausgrabungen auf Berezanj durch Prof. E. von Stern ergaben eine viel größere Ausdehnung der jonischen Stadt aus der Zeit des Anfangs des 5. Jahrhunderts v. Chr. — Bei den von Pharmakowsky in Olbia gemachten Untersuchungen konnten die alten Mauern der griechischen Stadt identifiziert werden, für die die Olbiopoliten in fortgeschrittenster Ingenieurkunst Schichtenfundamente in den Lehmboden gelegt hatten. Eine steinere Grabkammer neben einem Mauerturme zeigt, daß man wohlverdiente Bürger unter der Stadtmauer begraben hat. Weiter wurden Gräber aus dem 6. und 5. Jahrhundert aufgedeckt. Nicht weniger als 2836 Inventarnummern Einzelfunde aus Olbia sind für 1907 registriert, darunter ein weiblicher Kopf aus dem 5. Jahrhundert (attisch), ein Relieffragment aus gleicher Zeit und Herkunft u. a. m. — Zwei in Jantschekrak im Taurischen Gouvernement gefundene silberne Schilde mit Vergoldung und Reliefs darf man wohl als Phalara der spätrömischen Zeit ansehen. —

Bei den Ausgrabungen der Berliner Papyruskommission in der westlichen Hälfte des Koms von Elephantine in Oberägypten wurden auf dem Boden des Chnumtempelbezirks hauptsächlich Kunstdenkmäler, nicht wie früher Papyrus, gefunden. Zu erwähnen sind Siegelabdrücke mit figürlichen Darstellungen griechischen Stils mit wenigen Ausnahmen aus Ptolemäerzeit, darunter als außerordentliche Stücke ein Ptolmäerkopf in Dreiviertelansicht, Brustbilder von Sarapis mit dem Modius und Isis mit Hörnern und Sonnenscheibe. Aus dem Areal außerhalb des Tempels stammt gute koptische Keramik und ein überlebensgroßer, gut erhaltener Königskopf aus Granit aus dem 4.-3. Jahrhundert v. Chr. Nach dem Tempelhaus zu wurde eine koptische Anlage im Stil des sogenannten Siemeonklosters aufgedeckt, von der ein hübsches koptisches Kapitell nebst Basis, wahrscheinlich von der Säule eines Doppelfensters, herrührt. Von dem großen Chnumtempel, dessen Naos gar nicht fertiggebaut und der von den Kopten sehr gründlich zerstört worden war, ist nur wenig mehr vorhanden und nur der Fund einer vollkommen unversehrten, großen wunderschön bearbeiteten Granitschale für Weinopfer zu registrieren. — Die weiteren deutschen Grabungen in der Nekropole von Kôm Ombo brachten nichts für die Kunstarchäologie Interessantes; über die der deutschen Orientgesellschaft in Abusir ist an dieser Stelle schon berichtet. — Von Clermont-Ganneaus und Cledats in Elephantine ausgeführten Arbeiten sind Funde von fragmentierten Statuetten zu registrieren, unter denen Holzstatuetten von wirklichem Kunstwerte sind; über die der Amerikaner bei Hassaije und Komir, bei Lisht und Kargeh ist nichts Besonderes zu bemerken, resp. in der Kunstchronik bereits gesprochen worden. — Für die Tätigkeit der übrigen Nationen wird der Annual Report des Egypt Exploration Fund, der gegen Ende des Jahres erscheint, gewiß noch manches Neue über die Jahre 1907/08 zu erzählen haben. — Die Grabungen von Dr. Breccia in den Nekropolen von Alexandria bestätigten die Datierung der Nekropole vom Schabti in die allererste ptolemäische Periode; eine weitere größere Grabanlage aus späterer hellenistischer Zeit weist Grabkammern mit interessanten Wanddekorationen und einen mit einer Art Portikus und mit Halbsäulen ausgestatteten Vorraum auf. Der Friedhof von Kramieh ist aus der frühesten ptolemäischen Zeit und weist aramäische Dipinti auf, wodurch die frühen jüdischen Niederlassungen im Ptolemäerreich bestätigt werden, die man anzweifeln wollte. —

Schultens Abhandlung »Nordafrika« ist das Muster einer übersichtlichen Berichterstattung. Kein neu zutage getretenes Mosaik aus diesem mosaikreichsten Gebiete des alten römischen Reiches, keine interessante Inschrift fehlt und keine irgendwie bedeutende Abhandlung könnte genannt werden, die dem Erlanger Gelehrten und seinen Gewährsmännern entgangen sein könnte. — Aus Amphoren gebildete Stützmauern aus der karthagischen Zeit sind schon längere Zeit bekannt; in einer 1906 neugefundenen Stützmauer ließen sich 2000 erdgefüllte und senkrecht nebeneinander gestellte Weinamphoren nachweisen. Es ist nun interessant, daß sich derartige Amphorenmauern auch im alten Emporium an der Katalonischen Küste gefunden haben. — Von den Hadrumetischen Katakomben sind jetzt nach dreijähriger Arbeit 117 Galerien mit 7000 Gräbern aufgedeckt. — Reiche Resultate gaben die Ausgrabungen des Hauptmanns Benet beim Apolloheiligtum von Bulla Regia, das kein eigentlicher Tempel, sondern eine offene Area ist, an deren Hinterseite drei Zellen liegen. Über die Statuenfunde aus diesem Heiligtum der antoninischen Zeit äußerst sich Heinrich Bulle. In der Cella gefunden: Apollon nach einem Vorbild des 4. Jahrhunderts, aus Skopasischem Kreise: Asklepios ebenfalls nach einem Vorbild des 4. Jahrhunderts; Ceres? resp. Römerin in der Tracht der Ceres geht auf die Phidiassche Schule zurück (Apollon=Baal, Asklepios=Eshmun, Ceres=Tanit). Aus dem Säulenumgang des Vorraumes: Replik der kleinen Herkulanerin, weibliche hellenistische Gewandstatue,

Demertypus aus frühhellenistischer Zeit mit wichtigen Attributen, Minia Procula als Betende von Praxitelischem Typus. Dazu kamen ein Togatus aus trajanischer Zeit trotz der späteren Inschrift und eine Athena mit Kopftypus und Gewandung der Parthenos und Peplos nach späteren Motiven; sie ist geflügelt und trägt das Füllhorn des Bonus Eventus und Mauerkrone, also ein Athena-Polias-Tyche-Nike, zu der ein Saturn als männlicher Stadtgott tritt (Tanit und Baal). Als künstlerisch am reizendsten und besten gearbeitet erklärt Bulle eine geflügelte Athena, halb lebensgroß mit jonischen Gewandmotiven, hellenistischer hoher Gürtung und gespaltener Ägis und römisch-afrikanischen Äußerlichkeiten. — Unter den in der Basilika von Thabraka gefundenen Grabmosaiken ist das in seltsamer Perspektive gezeichnete Bild einer Basilika des 5. bis 6. Jahrhunderts (bezeichnet »ecclesia mater«) die älteste Darstellung einer christlichen Basilika, die auch eine Ikonostasis hat, die den algerischen Basiliken regelmäßig fehlt. — Die Ausgrabungen in Lambaesis sind vollendet und Cagnat hat diese Garnison, in der die Legio III Augusta ununterbrochen fast 200 Jahre gestanden hat, in einer höchst interessanten Publikation genau geschildert, aus der Schulten das Wichtigste im Auszug wiedergibt. — Als eine außerordentliche Arbeit ist auch Gsells Atlas archéol. de l'Algérie (Lief. 3 u. 4) zu bezeichnen, dessen Blatt Constantine nicht weniger als 516 archäologische Nummern aufweist.

Die Berichte über Spanien und Portugal gehen von dem Mitglied der Faculté des lettres de Bordeaux, Pierre Paris, aus. Von den in diesem Bericht als »zu erwarten« bezeichneten Arbeiten von Louis Siret, die aus systematischer Erforschung der alten phönikischen und punischen Handelskontore auf der Pyrenäerhalbinsel (Provinz Almeria) resultieren, ist jetzt zu bemerken, daß eine Abhandlung von Siret in der Revue archéologique (November—Dezember 1907) und eine solche in »L'Anthropologie« (1908, 2, 3) über die Cassiteriden und die phönikischen Handelsniederlassungen in Spanien, die weitgehende Beachtung verdienen, bereits erschienen sind. Die Ausgrabungen und Arbeiten von D. Juan Roman y Calvet auf den »Islas Pithyusas« versprechen, die Kunst und die Industrie, die ganze Zivilisation, ja die Geschichte einer punischen Kolonie zu geben, und das Museum der archäologischen Gesellschaft von Ibiza auf der Pithyusen-Insel Ibiza, wohin Roman seine Ausbeute gestiftet hat, ist an punischen Funden fast reicher als das von Karthago selbst. Selbst mit dem Eintreten der römischen Zivilisation im 2. Jahrhundert v. Chr. lebt die phönikische weiter. Von außergewöhnlichem Interesse sind die Terrakotten der punischen Zeit, meist weibliche Idole, bei denen auch der griechische Kunsteinfluß klar zutage tritt. Über die diesjährigen Ausgrabungen Schultens in Numantia sagt Pierre Paris aus Augenschein, daß sie die im früheren Jahre nicht allein erreichen, sondern übertreffen. — Neue Grotten mit Wandmalereien sind in der Gegend von Altamira von Alcalde del Rio entdeckt und beschrieben worden. — In Santa Olaya, nicht weit vom Mondegofluß in Portugal, hat M. dos Santos Rocha eine neolithische (mit Dolmens), zwei prärömische und eine lusorömische Schicht ausgegraben. —

Aus Italien ist die Kunstchronik stets so vortrefflich mit Nachrichten versorgt, daß wir nichts hinzuzufügen wüßten. Dagegen müßten wir zweifellos noch aus den Berichten aus Belgien, der Schweiz, Österreich und Ungarn manches nachtragen. Vor allem wichtig sind die österreichischen erfolgreichen Arbeiten in Dalmatien, für die aber die bevorstehende Publikation in den österreichischen Jahresheften abgewartet werden soll. Über Asseria ist ein abschließender illustrierter Bericht von Wilberg und Liebl jetzt im Druck, denen ein amerikanischer Gelehrter A. L. Frothingham, der sehr wertvolle Arbeiten über die dalmatinischen römischen Bauten, namentlich die sogenannten Triumphbogen, im Laufe der letzten Zeit in »The Nation« veröffentlicht hat, eine gewisse Nachlässigkeit im Konservieren und Publizieren vorgeworfen hatte (s. Max Maas, »Der Bogen des Trajan in Asseria und seine Route nach Dacien«, Wochenschrift f. Klass. Philologie 1908, Nr. 30/31).

NEUES AUS HOLLAND

Zu dem vor einiger Zeit in London entdeckten großen Familienporträt von *Frans Hals* kommt jetzt noch ein anderes, bisher unerkannt gebliebenes Werk des Meisters hinzu. Es war bis Anfang Oktober im Mauritshuis im Haag ausgestellt und gehört dem Fürsten von Bentheim-Steinfurt. In dessen Galerie auf Schloß Burgsteinfurt in Westfalen galt es immer als Werk eines Unbekannten. Da lenkte vor einiger Zeit ein Restaurator, der sich einiger anderer Bilder wegen auf dem Schlosse befand, die Aufmerksamkeit stärker auf das Gemälde, das ihm von der Hand eines bedeutenden Künstlers zu sein schien. Er gab so die Anregung zu einer genauen Prüfung des Bildes von Seiten des Beraters des Fürsten in Nymwegen, zu dem es geschickt wurde. Auf diesem Wege bekam auch Dr. Hofstede de Groot Kenntnis von dem Gemälde und konnte mit Sicherheit als den Schöpfer desselben Frans Hals feststellen. Das Bild war gut erhalten und bedurfte nur einer Reinigung, die von dem Restaurator de Wild in Haag vorgenommen wurde. Dabei kam auch das aus F H F gebildete Monogramm des Meisters zum Vorschein. (Diese Form kommt, soviel ich weiß, nur noch auf dem 1627 gemalten Schützenstück des Festmahles der Offiziere der Adriaensdoelen im Haarlemer Museum und auf den kleinen Brustbildern von Scriverius und seiner Gemahlin vom Jahre 1226, vor). Das Bild gehört in die Gruppe der einzelnen Genrefiguren, ist auf Leinwand gemalt und mißt ca 65×56 cm. Ein Fischerknabe ist darauf in halber Figur vor einer Dünenlandschaft, in der man links zwei kleine Figuren sieht, und vor blauem Himmel mit weißen Wolken dargestellt. Sein sonnengebräuntes, etwas nach rechts gewandtes Gesicht schaut lachend aus dem Bilde heraus, und zwischen den breit gezogenen Lippen des ziemlich großen Mundes kommt eine Reihe fester Zähne zum Vorschein. Als Kopfbedeckung hat er auf dem strohblonden struppigen Haar eine blaugefärbte zottige Mütze. Die sonstige Kleidung besteht aus einem blaugrauen Wams, über dem er eine graue Jacke mit kurzen Ärmeln trägt. Die Hände sind über der Brust zum Teil unter den Rock gesteckt. Hinter der linken Schulter ist ein Korb sichtbar, links vorn hängt an einer Schnur ein Krug aus Holz oder Ton herunter, auf dem sich die obenerwähnte Signatur befindet. Die Malweise ist flott, fast prima; der Gesamtton hellblond, wonach die Entstehungszeit etwa in den Anfang der dreißiger Jahre zu setzen wäre.

Länger als dies leider nur zu kurze Zeit hier ausgestellte Gemälde werden sechs andere Leihgaben im Mauritshuis allgemein zugänglich sein, die von dem bekannten Petersburger Sammler, Herrn Staatsrat Paul Delaroff vor einigen Wochen hierher mitgebracht wurden. Es sind erstens das durch die Prachtpublikation von Dr. Hofstede de Groot bekannte Kriegerbildnis von *Carel Fabritius*, zweitens das Porträt eines Juden von *Rembrandt* (Bode VIII 586) aus der Zeit um 1657. Ferner überließ Herr Delaroff der Galerie ein kleines, tonschönes Bildchen von *Jan van Goyen*, eine Ansicht von Dordrecht aus den fünfziger Jahren, eine große Bärenjagd von *Abraham Hondius*, eine kleine zweifigurige mythologische Szene von *Nicolaus Knupfer* und endlich noch eine Kuriosität, die aber von hohem Kunst-

werte und kunstgeschichtlich sehr interessant ist: ein Stallinterieur, in dem eine Frau eine schwarzweiße Kuh melkt, während noch eine zweite Kuh links zu einer Tür hereinkommt, von *Gerard Terborch*. Diese Zuschreibung — das 47,7×50,2 cm große Bild trägt keine Signatur — scheint zunächst wohl etwas sonderbar. Bei längerem Nachprüfen gewinnt man aber die Überzeugung, daß eigentlich kein anderer als Maler in Frage kommen kann. Das Gemälde erweist sich durch seinen eigenartigen grünlichgrauen Gesamtton, durch die feine technische Behandlung — man beachte das weiche Fell der Kuh, das fast wie Seidensammet glänzt, die Malerei des Beiwerkes, schließlich auch das fast quadratische Format, das Terborch öfters anzuwenden liebt — als eine Arbeit dieses Meisters. Die genannten sechs Gemälde aus der Sammlung Delaroff befinden sich gegenwärtig noch im Direktionszimmer der Galerie, doch dürfte ihre Ausstellung in allernächster Zeit erfolgen.

Das städtische Museum in der »Lakenhal« in Leiden sieht einer außerordentlichen, wenn auch nur zeitweisen Bereicherung seines Bilderbestandes entgegen. Herr Staatsrat Paul Delaroff hat die Liebenswürdigkeit, dem Museum für zwei Jahre seine Sammlung von ungefähr 150 holländischen Gemälden leihweise zur Ausstellung zu überlassen. Die Sammlung wird in kurzer Zeit hier erwartet. Sehr erfreulich ist es, daß gleichzeitig mit ihrer Aufstellung auch ein Verzeichnis der Bilder erscheinen soll, das Herr Delaroff ganz nach den Prinzipien des rühmlichst bekannten großen Haager Kataloges verfaßt hat.

In der Kunsthandlung van Gogh in Amsterdam ist bis zum 24. Oktober eine Ausstellung von ungefähr 80 Gemälden *Vincent van Goghs* zu sehen, die sich über die ganze Schaffenszeit des Meisters erstrecken. Sie sind chronologisch geordnet und geben so gute Gelegenheit zum Studium der künstlerischen Entwickelung Vincents. Eine besondere Anziehungskraft gewinnt die Ausstellung noch durch das Selbstporträt van Goghs vor der Staffelei bei der Arbeit.

Die dritte diesjährige Ausstellung im Rijksprentenkabinet in Amsterdam gibt eine Übersicht über die Geschichte des »Dammes« in Amsterdam in zeitgenössischen Stichen, Radierungen, Lithographien und Handzeichnungen. Die Darstellungen beginnen mit dem Jahre 1535 und endigen mit der Wiedergabe der Illumination des königlichen Palais am 16. Nov. 1863. In den 105 zur Ausstellung gebrachten Blättern spiegelt sich ein gut Stück holländischer Geschichte wider, denn fast alle wichtigen Ereignisse, trauriger wie freudiger Natur, fanden hier auf dem »Damme«, dem Mittelpunkt der holländischen Hauptstadt, ihren Ausdruck. Die Vorführung hat im Augenblick auch starkes aktuelles Interesse, da der »Damm« in absehbarer Zeit erweitert und umgestaltet werden soll. Von der Stadt wurde bereits ein Preisausschreiben zur Erlangung von Plänen veranstaltet, dessen Ergebnis neulich veröffentlicht worden ist. *K. F.*

NEKROLOGE

Der Erzabt der Beuroner Kunstschule, Placidus Wolter, ist kürzlich gestorben. Schon vor einer Reihe von Jahren hatten wir in der »Zeitschrift für bildende Kunst« auf diesen eigentümlichen Kunstbetrieb in Beuron hingewiesen; die breitere Öffentlichkeit lernte dann später durch die moderne Kirchenkunstausstellung der Wiener Sezession auch einige Proben der Beuroner Brüder kennen. Jetzt beim Tode des Erzabtes liest man wieder interessante Berichte über das Kloster. So entnehmen wir den »Münchener N. N.« folgendes: »Die Künstlerschaft der Beuroner Brüder schließt nicht nur wirklich hervorragende Maler in sich, sondern hat sich auch nicht gescheut, die Konsequenzen aus der modernen und modernsten Kunstentwicklung zu ziehen und in ihrer kirchlichen Kunst in einer Weise zu verwerten, die auch die rückhaltlose Anerkennung der führenden Meister der modernen Malerei findet. Die drei Brüder dieser vorbildlichen Schule moderner kirchlicher Kunst waren in den siebziger Jahren der Nürnberger Architekt *Lang* und zwei kunstreiche Schweizer Klosterbrüder Würger und Steiner, die unter den Namen P. *Desiderius*, P. *Gabriel*, P. *Lukas* sich hohen Ruf erwarben. Das anerkannte Haupt der Schule ist P. *Desiderius*, der jetzt in *Monte Cassino* wirkt, bekanntlich unter der besonderen Patronage Kaiser *Wilhelms II*. Neben ihm wirkte lange P. *Willibrorde*, und es dürfte dem Kaiser schwerlich bekannt sein, daß dieser kunstberühmte Benediktinerpater ein energischer Vertreter der »allermodernsten« Richtung in der Malerei ist. Er hieß früher *Verkade*, war einer aus der Schule von *Pont-Aven*, wo er mit *Gauguin*, *Monet*, *Denis* u. a. »Ultras« sich zu einem Kreise zusammengeschlossen hatte, dessen Werke heute noch selbst in unseren Sezessionsausstellungen zu den radikalsten Erscheinungen gehören. P. Willibrorde ist nach seinem Eintritt ins Kloster Beuron unter dem Einflusse des an Cimabue anknüpfenden P. Desiderius geradezu der Erneuerer der echten Freskomalerei geworden und hat als solcher auch bereits anregend auf die weltliche Künstlerschaft modernster Richtung, wie Peter Behrens und die rheinischen Maler, eingewirkt. Auch die Pariser Künstlerschaft, z. B. Sérusier und Maurice Denis, bringen den Beuronern nach wie vor Interesse entgegen. Es ist mir unlängst mitgeteilt worden, daß auch einige jüngere talentvolle Münchener Maler von entschieden religiöser Veranlagung, aber auch ebenso entschieden künstlerisch-moderner Richtung beabsichtigen, in Beuron einzutreten. Vielleicht ist das inzwischen schon geschehen. Unter Erzabt Wolter hat sich diese bedeutende Kunstschule frei zu großer Blüte entfalten dürfen.« *G. F.*

PERSONALIEN

An Stelle des jüngst verstorbenen Professors L. Seitz ist Dr. **Piero d'Achiardi** aus Pisa zum Direktor der päpstlichen Gemäldegalerie ernannt worden.

DENKMALPFLEGE

Denkmalpflege in Braunschweig. Die Einrichtung eines Ausschusses für Denkmalpflege im Herzogtum Braunschweig war ein Erzeugnis der Not. Seine Wirksamkeit fällt in die große Zahl moderner Versuche, durch Sachkundige das mit Bewußtsein und Überlegung zu pflegen, was eigentlich nur das unbewußte, gesunde Volksgefühl am Leben erhalten kann, von diesem aber nicht mehr genügend gewürdigt wird. Der Ausschuß hat über seine Tätigkeit in den Jahren 1903—07 zwei Berichte erstattet, die von seinen Bestrebungen und Erfolgen ein klares Bild geben. Er beschäftigte sich unter anderem mit der *Wiederherstellung des Innern der Magnikirche in Braunschweig*. Bei der im Jahre 1906 erfolgten Neubemalung wurde, so weit es ging, auf die 1874 gefundenen Reste der mittelalterlichen Wandmalereien zurückgegriffen. Er bemüht sich ferner um die *Erhaltung der Nikolaikirche*, der einzigen durchweg barocken Kirche Braunschweigs, 1710 errichtet, deren Abbruch drohte. Die Tätigkeit des Ausschusses hat mit der *Wiederbelebung farbiger Bemalung* der in der Hauptstadt des Herzogtums noch so zahlreich vorhandenen *Fachwerkhäuser*, die bis ins 15. Jahrhundert zurückreichen, einen unerwarteten Erfolg gehabt. Das Interesse der Bürger für die Geschichte ihrer Häuser ist sichtlich im Wachsen und dieser Umstand erleichterte auch die ästhetische Würdigung und Pflege jenes alten Besitzes. Seine

besondere Aufmerksamkeit widmet der Ausschuß dem *Umbau des Gewandhauses*, des rühmlichst bekannten Renaissancebaues, um das in jüngster Zeit ein heftiger Streit entstanden ist. Im vollen Bewußtsein der schweren Verantwortung, die die Sorge für ein so kostbares Baudenkmal auferlegt, hat die Handelskammer, die dort ihr Heim aufschlagen wird, beschlossen, für die von vornherein noch offengelassenen Fragen auch noch Sachverständige von auswärts zu Gutachten aufzufordern. (Hierzu wurden inzwischen Prof. Theodor Fischer-München, Geh. Oberbaurat Hoffmann-Darmstadt und Prof. Dr. Clemen-Bonn ernannt. Man kann sich also der Hoffnung hingeben, daß der Umbau des Gewandhauses eine befriedigende und sachgemäße Lösung finden wird). Das *Rokoko-Haus, Goslarsche Straße 39*, ist an anderer Stelle, im Bürgerparke, wieder aufgebaut worden, nachdem über das Grundstück eine Straße geplant worden war. Die herzogliche Villa *Neurichmond* konnte wegen allzu großer Baufälligkeit nicht vor dem vollständigen Abbruch gerettet werden. Nur das kleine Torhaus blieb erhalten. Weiter beschäftigte sich der Ausschuß mit der Erhaltung der zum Teil noch aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts stammenden *Wandmalereien in der Kirche zu Melverode*. Auch die wertvollsten alten *Grabsteine zu Flechtorf* werden wieder aufgerichtet.

Die Wiederherstellung der Fassade des sogen. Schwörhauses zu Ulm, eines Renaissancebaues, der 1785 ausbrannte, wird jetzt geplant. Während man bisher geglaubt hatte, daß bei dem Brande die alte Fassade zerstört sei, ließ sich jetzt feststellen, daß noch Wesentliches erhalten und nur beim Neubau nach dem Brande verputzt und vermauert sei. Sogar die alten Fassadenmalereien sind noch zum Teil unter dem Putz erhalten.

DENKMÄLER

Das **Fontane-Denkmal,** welches in **Berlin** auf dem Platz bei der v. d. Heydtstraße errichtet werden soll, wird nach dem Modell des jüngst verstorbenen Bildhauers *Max Klein* in Marmor ausgeführt werden. Man rechnet mit einer Enthüllung im nächsten Frühjahr.

Dem verstorbenen **Konsul E. F. Weber,** dem Schöpfer der berühmten Hamburger Privatgalerie, ist jetzt ein künstlerisches *Grabdenkmal* auf dem Ohlsdorfer Friedhofe gesetzt worden; entworfen hat es der Berliner Bildhauer *Hans Dammann.*

FUNDE

Eine bisher unbekannt gebliebene **Marmorstatue Nelsons** von der Hand **Thorvaldsens** ist nach Meldung der »Frkft. Ztg.« in Norwegen aufgefunden worden und soll, wenn möglich, dem Kopenhagener Museum einverleibt werden. Die Statue wird als ein Stück ersten Ranges geschildert; man vermutet, daß der Admiral zur Zeit, als er die englische Mittelmeerflotte befehligte, dem Künstler in Italien saß.

AUSSTELLUNGEN

Über das **Ergebnis der diesjährigen Dresdener Kunstausstellung** finden sich in verschiedenen Zeitungen mehr oder weniger bestimmte Angaben, daß sich ein Fehlbetrag von 50000 Mark ergeben habe. Diese Angaben sind verfrüht. Sicher ist, daß einzelne Posten des Voranschlages sich als irrtümlich herausgestellt haben. So hat die Ausstellung »Kunst und Kultur unter den sächsischen Kurfürsten« weit mehr gekostet, als veranschlagt war. Auch hat das Vergnügungseck durchaus nicht gehalten, was man sich davon versprochen hatte, und das anhaltende kalte Wetter während des Sommers hat die Einnahmen wesentlich beeinträchtigt. Doch fehlen vorläufig noch eine Reihe Posten zu einem Überblick über die gesamten Einnahmen und Ausgaben, so daß sich über einen Fehlbetrag bisher nichts Sicheres sagen läßt. Die Ausstellung dauert bis 15. Oktober.

SAMMLUNGEN

Neuerwerbung des Museums der schönen Künste in Budapest. Die sehr reichhaltige Kollektion der spanischen Abteilung ist durch die Erwerbung eines Bildes von *Velazquez*, welcher bisher im Museum nicht vertreten war, bereichert worden. Es handelt sich um eine bis jetzt in der einschlägigen Literatur unbekannte Jugendarbeit des Künstlers. Dargestellt ist eine Frühstücksmahlzeit. Bei einem gedeckten Tische, auf dem ein Teller mit Fisch, ein Trinkglas, eine Orange, Brot, Messer usw. herumliegen, sitzt links ein alter Bauer, dem ein Mädchen Wein eingießt, ihm gegenüber ein junger Mann mit sprechender Gebärde. Dieses Gemälde gehört in die Zeit der sogenannten »Bodegones«, die in Sevilla entstanden, bevor der Künstler nach Madrid übersiedelte. Am meisten ist es mit des Meisters Jugendwerk in der Petersburger Eremitage verwandt; der alte Bauer und der junge Mann kehren auf beiden Bildern wieder. Das Budapester Bild, welches sich einer guten Erhaltung erfreut, stammt aus der Kollektion Sanderson in Edinburgh und ging dann in den Besitz des englischen Kunsthistorikers R. Langton-Douglas über, von welchem es das Budapester Museum käuflich erwarb.

Würzburg, das in letzter Zeit in Angelegenheit des romanischen Kreuzganges das Interesse der ganzen kunstliebenden Welt auf sich lenkte, tritt jetzt endlich einmal mit einer im Interesse der Kunst zu lobenden Tat hervor. Die Universität ist vorangegangen mit der Neuordnung ihrer *Sammlungen* und hat zunächst die Plastik und die Malerei neu aufstellen lassen. Daß dies so gut gelungen, ist vorzüglich das Verdienst des Assistenten der Sammlung, Dr. Hock. Keine Mühe und Arbeit hat er gescheut, mit den gewährten, doch nicht allzureichlichen Mitteln in Räumen der alten Universität, die sich absolut nicht dazu eignen, die ziemliche Zahl der Bilder und verschiedene vortreffliche Holzskulpturen einigermaßen würdig aufzustellen. Wenn man an die alte Aufstellung zurückdenkt, löst sich ein Bann. Im stillen steigt die Hoffnung auf, daß dieses treffliche Beispiel eine Mahnung für alle, die Interesse für Würzburg und seine Kunst haben, sein wird. Würzburg, wie kaum eine andere Stadt bevorzugt durch Bauwerke und Denkmäler aus fast allen Jahrhunderten, könnte sich ja ein deutsches Museum ersten Ranges schaffen, wenn die Universität ihre Sammlungen — vorzüglich auch das, was die Bibliothek birgt —, die Stadt, die Kunst und Altertumsvereine ihre schönen Stücke in einem gemeinsamen Kunstmuseum zusammentäten. Dann würde Würzburgs Ruf als Kunststadt sich gewiß ganz anders erheben, und auch das Interesse und die Anteilnahme des Volkes an der Kunst würde wachsen. Aber Würzburg ist leider keine reiche Stadt und die Mittel zum Neubau eines großen Museums sind nicht vorhanden. Die Stadt gedenkt ihr eignes Museum weiter auszubauen und es bleibt so zu erhoffen, daß auch da eine würdige Aufstellung der Kunstwerke erfolgen wird. Immerhin etwas, und der Fremde wird wissen, wo er — abgesehen von den großen Bauwerken — die besten Denkmäler zu finden hat und zwar so, daß er sie auch genießen kann. *F. Knapp.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 2. 16. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

LITERATURNUMMER

Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom.* Akademische Vorlesungen. Herausgegeben von Arthur Burda und Max Dvorak. Wien 1908. Anton Schroll & Cie.

Wir, die wir nicht das Glück hatten, die geistvollen, von allen Seiten als besonders interessant geschilderten Vorlesungen des zu früh verstorbenen Riegl zu hören, danken es den Herausgebern besonders, daß sie hier die Vorlesungen über die italienische Barockkunst nach des Lehrers eigenem Hefte publizieren. Das Thema hat, wie in der Einleitung über Literatur ausführlich berichtet wird, eine ganze Reihe von Kunsthistorikern beschäftigt. Aber während die älteren, an der Spitze Burckhardt, sich dem Barockstil gegenüber zurückhaltend, wenn nicht negativ verhalten haben, suchen die jüngeren wie Wölfflin und eben auch Riegl einzulenken, und das Wesen, die barocken Eigenarten des Stiles zu begreifen, aus der Entwickelung heraus zu erklären. Während nun die Renaissancenatur Wölfflins mehr das Andersartige des Barocks gegenüber der Renaissanceharmonie herausgreift und denselben als Verfall auffaßt — Massigkeit und Bewegung sind die Schlagworte seiner klassischen Sprache — greift Riegl die Notwendigkeit des Barockstiles und seine Überleitung zur Moderne heraus. Nachdem er die Quellen Vasari, Giovanni Baglione, Giovan Pietro Bellori, des letzteren Theorie von der idea und der Malerei als Darstellung der umana agione, G. B. Passeri, Baldinucci, den Biographen Berninis, der ja leider selbst im Buche nicht mehr behandelt, sondern für eine lokale Handlung reserviert ist, besprochen, geht er zu der Entstehungsgeschichte des Barockstiles über. Michelangelo und Correggio sind ihm in gleicher Weise die Urheber des Barocks. Die Ausgleichstendenz der Renaissance, die in Raffael ihren Höhepunkt hatte, wird in ihnen überwunden. Menschlich siegt in ihnen die Empfindung über den starken Willen, künstlerisch die optische Gesamtwirkung, die Aufnahme des malerischen Tiefraumes über die taktische Gliederung, plastische Klarheit. »Die Empfindung emanzipiert sich, tritt in Kampf mit dem Willen.« Zu gleicher Zeit zeigt sich die Emanzipation des Tiefraumes. »Tiefraum und Empfindung sind Parallelerscheinungen, gewissermaßen zwei verschiedene Seiten ein und desselben Wesens, eine Psyche und Physis.« Der Barockstil bedeutet den ersten Schritt zum modernen Subjektivismus. Das konstatiert er bei Correggio ebenso wie bei Michelangelo. Auf Seite 55 wäre mit dem Übergang zu Michelangelos architektonischen Leistungen im Profanbau wohl am besten ein neuer Abschnitt gemacht worden. Geht da doch der Autor bis auf das antike Profanhaus zurück. Hof und Fassade erscheinen ihm die Grundelemente des Profanhauses, von denen nur das erstere in der Antike entwickelt ist, während gerade in der Entwickelung der Fassade die Bedeutung des Barockstiles liegt, etwas was Michelangelo an den kapitolinischen Bauten klar zeigt. Der Kirchenbau zeigt ähnliche Entwickelung. Bramante-Raffael und auch da die Höhepunkte des Renaissanceausgleiches mit der flächenmäßigen Koordination, während Michelangelo die entschlossene räumliche Subordination, den Massengedanken und den der optischen Einheit bringt. »Der Barockstil ist erst Raumstil, nicht die Renaissance.« »Die Langhauskirche der Gegenreformation ist keine Basilika mehr, sondern ein einziger gewaltiger Saal, begleitet von seitlichen Kapellen.« Und auch dafür hat Michelangelo in S. Maria degli Angeli das Beispiel gegeben.

Dann geht Riegl zu einer ausführlichen Entwickelung der Baukunst in der Gegenreformation über, nach Bramante zwei Strömungen unterscheidend: 1) die spezifisch römisch-barocke des Michelangelo und 2) die Spätrenaissance, die hauptsächlich in Oberitalien mit Andrea Palladio als Hauptvertreter blüht. Aus ersterer entwickelt sich der Barockstil, 1550—90 zunächst nur in der Architektur tätig, dann 1590—1630 eine Lockerung zeigend und unter Berninis Führung schließlich zur Malerei übergehend. Er unterscheidet drei Generationen in der Entwickelung der Architektur: die erste bis 1570 zunächst vom tiefsten Respekt vor der Antike erfüllt, dann jedoch unter Michelangelos Einfluß geratend mit Vignola, einem Bolognesen als Hauptvertreter, die zweite bis 1590 streng römisch durch Giacomo della Porta repräsentiert, die dritte unter Zuströmung von Lombarden eine Auflockerung zeigend mit Domenico Fontana und Carlo Maderna als Hauptvertretern. Die Hauptleistungen liegen zunächst in der Entwickelung des inneren Kirchenraumes als etwas Ganzem mit erhöhter Steigerung des Raumeindruckes. Mit Porta gelangt dann die Fassade zur Entwickelung mit Verstärkung der Ausdenksmittel zu schwerer Massigkeit und gesteigerter Bewegung der Teile. In Maderna-Berninis St. Peter-Fassade steigert sich die Subordination der Teile zum Äußersten: die Fassade ist in eine feste Beziehung zur Umgebung gebracht und eingeordnet in ein malerisches Gesamtbild.

Dann geht Riegl weniger glänzend zur Skulptur und Malerei über. Beide sind zunächst in der antimaterialistischen Zeit der Gegenreformation anfechtbar, bis sie von Oberitalien her allmählich eine Neubelebung erhalten. Auf die Entwickelung der Plastik in das eigentliche Barock hinein wird nicht weiter eingegangen, da Bernini, dem Hauptmeister, eine gesonderte Behandlung vorbehalten ist. Die Malerei, ihre Entwickelung aus dem Manierismus zum Eklektizismus der Caracci und Naturalismus der Cara-

vaggio wird ausführlich besprochen. Freilich eine spezifisch römische Kunst war es nicht und zu einer vollkommenen Befreiung von den alten historischen Tendenzen ist es in der italienischen Barockmalerei doch nicht gekommen. Subjektivistische Neigungen besonders im Sinne Correggios drangen vor, die Verinnerlichung der Auffassung macht sich nicht nur im Ausdruck, sondern auch in der Technik der dunklen Grundierung geltend. Aller Naturalismus, alle Lichteffekte sind doch nicht um ihrer selbst willen, sondern im idealistischen Sinne angewendet. Der kausale Zusammenhang der Dinge untereinander, der uns Nordländern allein schon genügt, kommt doch nur in sekundärer Linie in Betracht.

Zahlreich sind die geistvollen Beobachtungen und oft nur in kurze Schlagworte gefaßt. Hochinteressant und bedeutend für den, der sich mit dem Barock befassen will. Die Eigenarten des Vortrags und der individuellen Ausdrucksweise, die manche zu scharf oder gar abstrakt finden, verstärken nur die Originalität der Auffassung. *F. Knapp.*

† **A. G. Meyer** und **R. Graul,** *Tafeln zur Geschichte der Möbelformen.* Serie IV, Tischformen, 10 Taf. Fol. und 62 S. kl.-8°; Serie V, Truhen, 10 Taf. und 54 S.; Serie XI—XII, Mobiliar von 1780—1840, 20 Taf. und 60 S. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1907 u. 1908. à Mk. 15.—.

Die durch den Tod Meyers verwaiste Publikation konnte keinen geeigneteren Fortsetzer finden als R. Graul, der mit der umfassenden Kenntnis des Stoffs die Gabe der konzisesten Darstellung verbindet. In den Textbändchen sind auf kleinstem Raum die Entwicklungsstufen über Jahrtausende hin so lichtvoll herausgestellt, daß man fast im Flug die Typen jeder Kunstepoche erfaßt; wobei man freilich bedauern kann, daß die hübschen und so überaus lehrreichen Hinweise Meyers auf die soziale Bedingtheit der Möbelformen nicht fortgeführt wurden. Die Kunst der Beschränkung, der äußersten Auswahl bewährt sich noch mehr in den Abbildungen, wo aus der Überfülle wirklich nur die ganz charaktervollen Beispiele aufgenommen wurden. Warum übrigens die Zeichnung bei dem großen Maßstab verhältnismäßig so roh und dick, sehr zum Nachteil alles feineren Dekors und Ornaments, angelegt ist, ist schwer begreiflich. Wir haben doch Möbelzeichner, die auch mit der Feder dem Charakter, der Technik, dem Gefüge, ja selbst dem Stoff der Originale ganz anders nahe zu kommen wissen. — Der *Tisch* ist im Altertum das beweglichste, leichteste Möbel, dessen für alle Zeit gültige Kunstformen in spätrömischer Zeit ausgeprägt wurden. Im Mittelalter herrscht der schwere, bohlengefügte Schragen, der fast unbeweglich den Mittelpunkt des Zimmers bildet. In der Renaissance tauchen allmählich die leichteren antiken Formen wieder auf und sie verfeinern sich im Barock und Rokoko in den Konsol-, Schreib-, Spiel- und Toilettentischchen zu graziösesten Bildungen. — Die *Truhe*, dem Sarge verwandt, ist im Altertum und Mittelalter das wertvollste Kastenmöbel, der höchste Stolz des Hauses, woran sich vorerst der Eisenbeschlag, dann aber auch die Malerei und Plastik üppig entfalten, im kirchlichen Gebrauch oft der Hausform mit Satteldach (Reliquienschrein) folgend, sonst vielfach zugleich als Bank, Tisch und Bett benutzt und abgewandelt. Im vornehmen Haushalt stirbt die Truhe seit Ende des 17. Jahrhunderts ab, nur im Bauernmöbel vegetiert sie, schließlich ganz verkommen, bis zur Gegenwart. — In dem *Supplementheft* ist die Ordnung nach Typen aufgegeben, um den Drang nach Stileinheit in der Möbelkunst, den neuen Begriff der »Garnitur«, der die volle, gleichartige Ausstattung eines Zimmers mit stilgleichen Möbeln begreift, anschaulich zu machen. Und neben der Stilwandlung vom graziösen Louis XVI. zum pomphaften Empire und zum bürgerlich-einfachen Zopf- und Biedermeierstil kommt die endlose Vielfältigkeit und Differenzierung der Typen, verbunden mit der Lust an wunderlichen Kombinationen in den hauptsächlichsten Beispielen zur Anschauung.

Da dies Tafelwerk in erster Linie dem Schulgebrauch gewidmet ist, so bleibt dem erklärenden Wort des Lehrers naturgemäß noch ein weiter Spielraum. Aber den Text so ausschließlich auf den Verstand der Wissenden zuzuschneiden, scheint mir etwas hart. Man würde gewiß in weiten Kreisen für mehr kulturhistorisches, technisches und stilgeschichtliches Material, für anschauliche Detailunterweisung recht dankbar sein. *B.*

Felix Raible, *Der Tabernakel einst und jetzt.* Eine historische und liturgische Darstellung der Andacht zur aufbewahrten Eucharistie. Aus dem Nachlaß des Verfassers herausgegeben von *Engelbert Krebs.* 336 S. 8° mit 14 Tafeln und 53 Abbildungen im Text. Freiburg i. Br. 1908. Preis Mk. 6.60.

Es ist eine fremdartige Welt, in die der protestantische Leser durch dies Buch versetzt wird. Aber, wenn es ihm auch nicht sonderlich behaglich darin ist, nützlich, wenigstens für den Kunsthistoriker, ist eine solche Einkehr eineweg. Hat doch die Fürsorge, welche der würdigen und sicheren Verwahrung der Hostie von der Kirche seit Anbeginn gewidmet wurde, eine ganze Reihe wichtiger Kirchengeräte ins Leben gerufen, an denen sich christliche Kunst in hervorragender Weise betätigen konnte. Und zum Verständnis dieser Geräte und ihrer eigenartigen Formen ist ja wohl Voraussetzung, daß man auch die Gedanken und Gefühle kenne, aus denen heraus sie geschaffen wurden. Wer sich die Mühe nicht verdrießen läßt, kann aus dem reichlich breit, oft geradezu schwülstig geschriebenen Buch willkommene Belehrung schöpfen über die eucharistischen Tauben und Türme, über die hängenden Tabernakel und Wandtabernakel des frühen Mittelalters. Mit Einführung des Fronleichnamsfestes kommen dann die Sakramentshäuschen auf, deren Schilderung für unser Bedürfnis leider zu wenig eingehend ist; das Buch will eben nicht dem Kunsthistoriker in erster Linie dienen; es ist vielmehr, wie der Herausgeber bemerkt, »die Arbeit eines Priesters, dem die Erbauung und der praktische Nutzen letztes Ziel und Ende, die Wissenschaft lediglich ein sorgsam benutztes Mittel hierzu ist. Als ein wissenschaftlich fundiertes Werk für die Praxis will das Buch einzig aufgefaßt sein«. Der Ruhm, den auf dem Altar selbst befestigten Tabernakel und damit den heute üblichen Hostienbehälter zuerst eingeführt zu haben, gebührt nach Raible der französischen Kirche; die Behauptung von F. X. Kraus (Geschichte der christlichen Kunst II, 1, 468): die eigentliche Heimat des Altartabernakels sei Deutschland, erklärt er für patriotischer als richtig. Wie nun dieser Altartabernakel so zu gestalten sei, daß er allen Gesetzen der Liturgik, den Regeln der Kunst und den Anforderungen der Praxis gleichzeitig in möglichster Vollkommenheit entspreche, dafür gibt der Verfasser schließlich wohlgemeinte praktische Winke, wobei mir nur unverständlich blieb, warum gerade dieser Abschnitt des Buches der Abbildungen fast ganz entbehrt: eine stattliche Reihe glücklicher Lösungen des Problems, in guten Bildern vorgeführt, hätte hier für die Praxis ganz besonders förderlich sein müssen. Vermißt habe ich auch, daß der merkwürdige und vielerorts übliche Brauch, die Karfreitagshostie in der Brust einer lebensgroßen Christusfigur zu verschließen, keine eingehende Würdigung erfahren hat. Schließlich möchte ich bemerken, daß Raibles Deutung, die er seiner Abb. 19 gibt, mich ganz und gar nicht überzeugt hat. Einen besonderen Wert verleiht dem Buch des praktischen Priesters, daß ein so gelehrter Priester wie Dr. Krebs die An-

merkungen nachprüfte und vervollständigte und überhaupt dafür sorgte, daß das Buch in jeder Beziehung als ein wissenschaftlich fundiertes sich darstellt. *Fritz Baumgarten.*

O. Stiehl, *Der Wohnbau des Mittelalters.* Handbuch der Architektur II. 4. Band. 2. Heft. 2. Auflage. 396 Seiten gr.-8° mit 459 Abbildungen und 17 Tafeln. Leipzig 1908. A. Kröner. Geheftet M. 21.—.

Die erste Auflage dieses von A. v. Essenwein begründeten Buches war in ihrer Art epochemachend, die zweite wird es noch mehr sein. O. Stiehl hat seit Jahren der Erforschung des Profanbaues obgelegen. Eine reife Frucht seiner tiefgehenden und ganz selbständigen Studien legte er vor kurzem vor: »Das deutsche Rathaus im Mittelalter«. (Leipzig 1905, E. A. Seemann). Inzwischen hat er, gestützt auf mühsam erworbene, meist selbstgesuchte Detailkenntnis die systematische Aufnahme des (kleineren) Bürgerhauses durch den Denkmalpflegetag und die Architektenvereine organisiert. Und die leitenden Gesichtspunkte, den Rahmen einer künftigen Geschichte des deutschen Hauses legt er schon jetzt den Fachgenossen vor. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß von der ersten Auflage fast nur der Titel geblieben ist. So sehr haben sich die Anschauungen gewandelt, die Einsichten vertieft, die Beobachtungen verbreitert.

In den ersten beiden Kapiteln bewegen wir uns auf leidlich sicherem Boden. Kloster, Pfalz und Burg hatten sehr frühe, dann fast lückenlose, künstlerisch wertvolle Denkmale in großer Zahl hinterlassen; die Forschung hatte sich im letzten Jahrhundert diesen Sachen mit besonderer Vorliebe zugewandt und die Meinungen sind bis auf Grenzstreitigkeiten geklärt. Nicht zum wenigsten durch das Verdienst Stephanis, der ohne eigentliche systematische Absicht das gesamte Material übersichtlich vereinigt hat. Hier wird auch in Zukunft die Diskussion an den bekannten Musterbeispielen verlaufen. Die persönliche Note und die Eigenart der Auffassung ergibt sich nur aus der Gesichtsweite, der mittelalterlichen Bildung des Beurteilers, der Einsicht in die jeweiligen Lebensbedingungen und Wohnverhältnisse. Hierin ist nun Stiehl den meisten der schriftstellernden Architekten weit überlegen. Er begleitet den Weg durch die Lehrmuster mit seinen kulturhistorischen und kunstästhetischen Bemerkungen. Selbst die Motivierungen, welche nicht der realen Sachkenntnis des Alten, sondern der überlegenden, rekonstruierenden Phantasie entsprungen sind, sind anregend und fruchtbar, auch wo sie die Kraft des Widerspruchs erwecken.

Der geistige Brennpunkt des Buches ist aber »Der städtische Wohnbau« (Kapitel 3). Hier ist fast völliges Neuland und die Verhältnisse liegen bei dem Reichtum an Haustypen für den Systematiker sehr schwierig. Denn wie das Städtewesen nach Art der Gründung, der Abhängigkeit, der Erwerbsverhältnisse usw. ungemeine Differenzierungen, Mischungen und Verschiebungen aufweist, so auch in jedem Fall die Bewohner und so auch die Hausformen. Stadtadel und Patrizier, Kaufleute und Krämer, Handwerker und Ackerbürger, jeder Stand richtete sich auch baulich nach seinen Bedürfnissen ein. So heben sich vier Haustypen ziemlich scharf voneinander ab, deren Merkmale trotz zahlreicher Übergangsformen und landschaftlicher Abweichungen sich beschreiben lassen. Schwieriger und gefährlicher ist der Versuch, Entwickelungsreihen und Ableitungen von rückwärts liegenden Urtypen herzustellen, den Bildungsreichtum mit *einer* Formel zu lösen. Diese Formel ist für Stiehl *die einzellige, eingeschossige Halle oder Hütte.* Jeweils von diesem Urtyp ausgehend entwickelt Stiehl an gutgewählten Beispielen die reicheren Grundrisse, wie sie sich durch Ein- und Anbauten ergeben.

Zunächst ist das feste *Adelshaus,* wofür Trier, Köln, Regensburg und Metz noch romanische Beispiele liefern, ein einfacher Wohnturm mit ungeteiltem Fleetz im Erdgeschoß und großem Wohnsaal darüber. Stadtpaläste von so reicher Durchbildung wie in Frankreich fehlen bei uns, doch zeigen die Adelshäuser des 15. und 16. Jahrhunderts wie etwa die alte Hofhaltung in Bamberg, wie sich ein solches Anwesen mit rings in Fachwerk umbautem Hofe ausnahm. Für das bürgerliche Reihenhaus kommen nun noch drei Typen in Frage; zunächst das *Kleinbürger-*(Handwerker-)*Haus,* die »Bude«, ein schmales Giebelhaus, meist nur zweiachsig, der Tiefe nach unten zweiteilig (Fleetz, Werkraum — Laden und Stube), oben dreiteilig (Stube, Küche, Kammer). So in vielen Beispielen bis in jüngste Zeit, oft in Doppelhäusern unter einem Dach. Die reichste Entwickelung zeitigt das *Kaufmannshaus,* in der einfachsten (niederdeutschen) Form eine riesige, bis zum Dach ungeteilte Deele, in erster Linie Speicher, worin eine Ecke als Kontor und einige Kammern, dann Zwischengeschosse als geringe Wohnräume ausgespart wurden. Steinwerke wie in Breslau und Hinterhäuser wie in den Hansastädten kommen hinzu. In Süddeutschland ist das selbständige Wohngeschoß (Söller) über der unteren Warenhalle eine ältere Errungenschaft und damit verbunden der Laubengang zum Hinterhaus, der dann in Nürnberg, Augsburg, Regensburg usw. die reizenden Binnenhöfe zeitigt. Aber überall läßt sich noch die primitive Keimzelle des Hauses, die Däle mit dem offenen Herd, erst ebenerdig, dann im Obergeschoß hinter einer straßenseitigen Zimmerflucht erkennen. Nur in den äußersten Grenzgebieten, in den österreichischen und schweizerischen Alpenstädten macht sich ein fremder, romanischer Haustyp geltend mit Laubengängen an der Straßenfront und im Hof und kleineren, bequemeren Wohngelassen im Oberstock. Schließlich, meint Stiehl, ist auch das *Ackerbürgerhaus* eine Erscheinung sui generis, ein Stadthaus, wo der landwirtschaftliche Betrieb in den Hof mit Zufahrt von der »Hinterstraße« aus, oder ins Untergeschoß wie in Schwaben und Westfalen (Osnabrück) verlegt wurde.

Es muß zugegeben werden, daß Stiehl die hier kaum in den Umrissen skizzierte Übersicht überall mit guten Beispielen belegt und mit einleuchtenden Raisonnements begleitet hat. Wir wissen, daß niemand so wie er das deutsche Städtewesen bis in die entlegensten Winkel aus eigener Anschauung kennt und in der Vielfaltigkeit seiner Erscheinungen denkend überlegt hat. Gleichwohl halte ich seine Grundanschauung für korrekturbedürftig in doppelter Hinsicht. Einmal ist der einzellige Haustyp wenigstens in Oberdeutschland sicher in karolingischer Zeit schon überwunden. Das lehrt mit aller Deutlichkeit der Bauriß von St. Gallen, wo die Teilung von Herdraum und (Wohn-)Stube glatt durchgeführt ist. Sehen wir nun jetzt und allgemeiner in sächsischer und fränkischer Zeit das Obergeschoß (solarium) zum festen und *bevorzugten* Bestandteil, zum eigentlichen Wohngeschoß des Hauses werden, so fallen alle Reflexionen über Einräumigkeit in sich zusammen, mag das Erdgeschoß wie immer möglich aufgeteilt und benutzt sein. Gerade über den entscheidenden Fortschritt, den das Bürgerhaus etwa im 10. bis 12. Jahrhundert durch die Mehrgeschossigkeit vor dem Bauernhaus gewann, spricht sich Stiehl nicht oder nur unklar aus. Nun hat er zwar darin Recht, daß bei Neugründungen ganz primitive Formen wie etwa heute die Baracken von Bahn- und Fabrikarbeitern vorkommen und auch im städtischen Bauwesen lange Zeit nachwirken können. Das beweist aber nichts dafür, daß man nicht gleichzeitig höher entwickelte Hausformen gekannt und geübt habe.

Zweitens befremdet die Seite 176 besonders scharf

ausgesprochene Anschauung, daß das Bauernhaus auf die Bildung des Bürgerhauses schlechterdings keinen Einfluß geübt habe, nicht einmal auf das Ackerbürgerhaus. Es ist hier nicht Raum, die Tatsachen und Zeugnisse *dafür* zu entwickeln. Ich habe sie in meinem Handbuch der bürgerlichen Kunstaltertümer Seite 205 ff. zusammengestellt und ich bin des Glaubens, daß man mit größerem wissenschaftlichen Recht das Stadthaus in allen seinen Typen als eine Reduktion des Bauernhauses ansehen darf. Es war in seinen beiden hauptsächlichen Ausprägungen, der ober- und niederdeutschen, schon fertig, als die zielbewußten Stadtgründungen begannen. Es begleitet als fester Stammestyp die Rückwanderung und die Kolonisation des Ostens. Ja wir haben doch noch heute in Hessen, in Schwaben und Franken, im Elsaß genug Städte, Marktflecken und Dörfer, die im Haustyp nicht die geringsten Unterschiede zeigen. Ein Bauernhausforscher, am ehesten ein solcher, der in einem Bauernhaus geboren und erwachsen ist, wird im ganzen und in hundert Kleinigkeiten den innigen Zusammenhang erkennen und sich gegen die Zerspaltung der heimischen Bauweise in zwei artverschiedene Äste auflehnen. Diese Kontroverse wird also die Zukunft noch zu lösen haben. Hält man immer fest, daß wir aus der entscheidenden Entwickelungszeit vom 10. bis 14. Jahrhundert keine Denkmäler mehr besitzen, so wird man begreifen, wie theoretisch Standpunkt gegen Standpunkt genommen werden kann: Die urtümlich ländliche Bauweise Osnabrücks, die ich nach der ausgezeichneten Schilderung K. Brandis an den Anfang der Diskussion stellen mußte, fertigt Stiehl am Ende als »nicht beweiskräftige Ausnahme« ab.

Eine kurze Betrachtung der öffentlichen Stadtbauten, der Rat-, Kauf-, Tanz-, Schul- und Krankenhäuser schließt dies Kapitel. Der Betrachtung des Äußeren, der baulichen Detailformen, der Durchbildung des Innern ist die zweite Hälfte des Buches gewidmet. Von den öffentlichen Denkmälern sind nur Brunnen und Kreuze anhangsweis behandelt. Auch wenn sich der Widerspruch manchmal kräftig regt, scheidet man vom Studium des rüstigen und ideenreichen Werkes nicht ohne das Gefühl innigen Dankes.

Dr. H. Bergner.

Hans von der Gabelentz, *Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter, ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre.* Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 5, X und 305 Seiten. Straßburg, Heitz, 1907.

Frankreich ist die Heimat ikonographischer Gelehrsamkeit; seine »archéologie« räumt den Studien über das Inhaltliche im Kunstwerk mehr Raum neben der Stilgeschichte ein, als die Kunstwissenschaft anderer Länder. Das ist kein Zufall: seit Jahrhunderten sind die theologischen Kreise in Frankreich Träger der historischen Forschung, Schöpfer der historischen Methode gewesen. So sind die »pères« Cahier und Martin die Altmeister der Ikonographie. Erst in unseren Tagen hat sich ein Weltkind, E. Mâle, mit großem Erfolg dieses Arbeitsgebietes bemächtigt; es ist bezeichnend, daß auch er in der Disposition seines Hauptwerkes an den größten theologischen Enzyklopädisten des Mittelalters anknüpft.

Die Folge ist, daß bisher wesentlich erst für die kirchliche Kunst im französischen Mittelalter die aus dem allgemeinen Geistesleben fließenden Quellen aufgedeckt und in systematischer Darstellung zugänglich gemacht sind.

Für die italienische Kunst hat nun Gabelentz einen ähnlichen Versuch unternommen und bietet uns in dem vorliegenden Buche die Resultate seiner sorgfältigen Studien. Daß da die Verhältnisse viel schwieriger lagen als in Frankreich, wird jeder ermessen, der die allgemeine kulturelle und politische Lage beider Länder während des Mittelalters kennt: hier die grandiose Zentralisation aller Kräfte, die strenge Kontinuität der kulturellen Fortentwickelung unter den Capetingern bis zu den ersten Valois — dort die Zersplitterung und den unaufhörlichen Wechsel in der Beziehung der einzelnen (politischen und geistigen) Gebiete zueinander und zum Ausland.

Durch klare Gliederung und wohl abgerundete Darstellung läßt der Verfasser diese Schwierigkeiten vergessen. Er zerlegt den Stoff in zwei Teile: Biblische und Heiligengeschichte und Profane Darstellungen in Verbindung mit der kirchlichen Kunst. Der erste Teil zerfällt in die sechs Abschnitte: Das alte Testament, Einzelbilder Christi, historische Bilder aus dem Leben Christi, Apokalypse und Jüngstes Gericht, Maria, die Heiligen; der zweite Teil umfaßt die Kapitel: der Mensch und die Tierwelt. Dazu kommen zwei Anhänge mit wertvollen Listen über die concordia veteris et novi testamenti und über neutestamentliche Zyklen der italienischen Kunst. Ein ausführliches Inhaltsverzeichnis und ausgiebige Register erleichtern die Benutzung des Buches.

Jedes einzelne Kapitel bringt eine Aufzählung der Denkmäler, d. h. der wichtigsten Repräsentanten der einzelnen Darstellungstypen mit allen ihren Abwandlungen, daneben die Zurückführung dieser Typen auf die literarischen Quellen (Theologie, Liturgie, lyrische Dichtung, das volkstümliche Drama) von der ältesten christlichen Zeit bis zu Dante. So wird die Auswahl der Szenen aus den biblischen Quellen und ihre Kombination erklärt und das allmähliche Ausreifen fester Bildvorstellungen wie Kruzifix, Jüngstes Gericht, Madonna, die sieben Künste, Monats- und Tierkreisbilder, Sibyllen usw. erschöpfend vorgeführt. Alles zeugt von der vollständigen Beherrschung der in Betracht kommenden Denkmälerwelt, in der der Verfasser ja seit langem zu Hause ist, wie der sehr weit verzweigten Literatur. Wer sich über den Sinn und die Entwickelung eines einzelnen Darstellungsgegenstandes orientieren will, wird überall zuverlässige Belehrung finden.

Damit ist der Wert des Buches meines Erachtens vollkommen bezeichnet. Neue Gesichtspunkte für die Beurteilung des Verhältnisses von bildender Kunst zu den theoretischen Vorstellungen der Zeit enthält es nicht. Es ist durchaus referierend, nicht kritisch gehalten; es konstatiert die Beziehungen, aber es charakterisiert nicht ihre besondere Eigenart. Eine Aufzählung der Zusammenhänge wird gegeben, nicht eine Untersuchung über ihr kausales Verhältnis. Strengste Objektivität waltet auch im Stil, der nur im letzten Kapitel, bei den Erörterungen über die Naturbeobachtung bei Dante, etwas von der inneren Wärme spüren läßt, mit der der Verfasser seine ganze, so verdienstvolle Arbeit unternommen und zu Ende geführt hat.

Vitzthum.

Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien.* Ein Versuch. Zehnte Auflage. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1908. Zwei Bände 8°.

Die vor kurzem erschienene zehnte Auflage von Burckhardts klassischem Werke regt zu einem Rückblick auf die Geschichte des Buches an, das vor fast einem halben Jahrhundert seine Siegeslaufbahn begonnen hat. Die Kultur der Renaissance erschien 1860 im Verlage von Hugo Richter in Basel und machte den damals noch wenig bekannten Autor mit einem Schlage berühmt. 1868 ging das Werk in den Verlag von E. A. Seemann über. Eine zweite Auflage in fast unveränderter Gestalt, noch von Burckhardt selbst besorgt, kam 1869 heraus. 1875 wurde unter Zustimmung des Verfassers die Vorbereitung einer Neuausgabe *Ludwig Geiger* übertragen; sie erschien, vielfach vermehrt und berichtigt, 1877—1878, zum ersten Male in zwei Bänden. Ein vierter Neudruck, mit zahlreichen Verbesserungen und

Zusätzen wurde 1885 notwendig. Die fünfte Auflage folgte als unveränderter Abdruck der vierten 1896, die sechste, gleichfalls unverändert, schon ein Jahr später, unmittelbar nach dem Tode des Altmeisters (8. August 1897). Die siebente Auflage, bedeutend vermehrt, wurde 1898 herausgegeben, die achte, vor allem auf Grund der italienischen Bearbeitung von Giuseppe Zippel verbessert, 1901, die neunte, wiederum neu bearbeitet, 1904, während die zehnte Auflage, vielfach bereichert, 1908 herauskam.

Beim Erscheinen seines »Versuches« fürchtete der bescheidene Verfasser, die erste Auflage würde sich nicht verkaufen; heute ist allein die deutsche Ausgabe des Werkes in über 16000 Exemplaren verbreitet. Dazu kommt noch die unkontrollierbare Zahl der in Italien, Frankreich und England verbreiteten Exemplare von Übersetzungen.

Über die *innere* Geschichte des Buches, vor allem über seine Entstehung, berichtet der Herausgeber interessante Einzelheiten in einem Nachwort zur zehnten Auflage. Er verweilt ausführlich bei den zwei einzigen größeren Besprechungen der ersten Auflage durch M. Carriere in den Blättern für literarische Unterhaltung 1861, p. 769 ff. und durch B. Erdmannsdörffer in der Historischen Zeitschrift 1861, p. 520—522 und kommt alsdann auf die Angriffe zu sprechen, die gegen Burckhardts Werk trotz des hohen Ansehens, das es sich in Deutschland und im Auslande erworben, namentlich in den letzten Jahren gerichtet worden sind.

Ein Hauptsatz Burckhardts lautet bekanntlich: Die Renaissance ist entstanden, als italienischer Volksgeist und wiedererwachte Antike sich vereinigten. Damit hängt ein zweiter Hauptsatz zusammen, der besagt, daß während der Epoche der großen Entwickelung Italiens die gesamte Kultur des Nordens zurückgeblieben und erst allmählich von Italien beeinflußt worden sei. Von verschiedenen Seiten ist gegen diese Anschauung Einspruch erhoben worden. *Gebhart* und *Thode* machten geltend, daß die Renaissance nicht plötzlich, sondern in einem unmerklichen Übergang aus dem Mittelalter sich entwickelt habe, und daß die Renaissance nichts anderes sei, als die volle Weiterentwickelung des mittelalterlichen Lebens. *Karl Neumann* kam aus einer Betrachtung der byzantinischen Kultur und ihrer Unfruchtbarkeit zu der Überzeugung, daß die mittelalterlich-christliche Erziehung und das sogenannte Barbarentum die eigentlichen Lebenskräfte der Renaissance gewesen seien, und daß die Antike nur als Ingrediens, als belebende Zutat gewirkt habe. *Warburg* vermochte nachzuweisen, daß Italien im fünfzehnten Jahrhundert vielfach nicht der gebende, sondern der empfangende Teil gewesen ist, und daß wenigstens auf dem Gebiete der Kunst ein bedeutender Einfluß des Nordens auf Italien nicht mehr geleugnet werden darf. Am weitesten ging *Woltmann*, der in der Kultur der Renaissance Italiens im wesentlichen eine Leistung der eingewanderten germanischen Rasse sieht. Mögen auch nur wenige diese Ansicht Woltmanns teilen, so steht doch jedenfalls fest, daß erst ein vergleichendes Studium der Zustände in Deutschland und anderen Ländern während des Quattrocento den eigentlichen Charakter der italienischen Renaissance klarer hervortreten ließe, und daß erst ein solcher Vergleich deutlich zeigen würde, was die Welt Italien zu danken hat. Ferner bliebe darzutun, welchen Einfluß Papsttum und Katholizismus auf die Entwickelung ausgeübt.

Was die *Methode* Burckhardts betrifft, so muß konstatiert werden, daß dem genialen Forscher sich aus einzelnen Belegstellen leicht allgemeine Sätze gestalten, und daß es oft genug möglich wäre, einem seiner Zitate ein anderes entgegenzusetzen, welches die Folgerungen des Verfassers widerlegt (selbst ein so begeisterter Anhänger Burckhardts wie Ludwig Geiger gibt das zu), auch wird man den Gedanken nicht immer unterdrücken können, es hätten dem großen Meister häufig schon die Folgerungen festgestanden, ehe er daran ging, aus dem reichen Schatze seines Wissens Belegstellen dafür zu sammeln. Statt das kulturgeschichtliche Problem in seiner ganzen künstlerisch so verlockenden Einheit aufzufassen, hat Burckhardt vorgezogen, es in mehrere äußerlich unzusammenhängende Teile zu zerlegen, deren jeder dann für sich allein mehr oder minder erschöpfend dargestellt wird. Die Abschnitte über das Papsttum und seine Gefahren, über die Entwicklung des Individuums, über die Wiederentdeckung des Altertums und andere mehr rufen uns das Wort Ibsens ins Gedächtnis, daß eine normal gebaute Wahrheit höchstens dreißig Jahre lang lebensfähig bleibt. Trotzdem wird niemand wünschen, es möchte aus dem Werke Burckhardts unter den Händen moderner Bearbeiter ein Repertorium systematisch geordneter Anekdoten und Notizen, oder gar ein Handbuch für Studierende werden. Die mühselige und selbstlose Arbeit, die *Ludwig Geiger* seit fast einem Menschenalter dem Buche hat angedeihen lassen, ist eben darum des höchsten Lobes würdig, weil Geiger es verstanden hat, im Geiste des Meisters zu arbeiten und sein Werk im großen und ganzen intakt zu erhalten. Das Verfolgen der weit verzweigten, fast unübersehbaren italienischen Literatur (und gerade im klassischen Lande hat das Interesse für Renaissancestudien in den letzten Jahrzehnten einen gewaltigen Aufschwung genommen) ist eine wissenschaftliche Tat ersten Ranges. Mit seinen namentlich in den Exkursen und Noten dargebotenen Zusammenstellungen, die viele von Burckhardt herrührende Beobachtungen bestätigen, manches neu hinzufügen und häufig auch zu weit gehende Folgerungen Burckhardts auf das richtige Maß zurückführen, hat Geiger der Forschung einen großen Dienst erwiesen. Die Tatsache, daß jeder Forscher auf seinem Spezialgebiet gelegentlich Angaben vermißt, die er für seine Privatbedürfnisse braucht, kann den Wert der Arbeit Geigers keinesfalls herabmindern. Wir freuen uns der Absicht, die der Herausgeber in der Einleitung ausspricht, im Laufe der nächsten Jahre eine in vielen Beziehungen neue Bearbeitung des klassischen Werkes zu schaffen, die dann als eine Art Vorfeier zum fünfzigjährigen Jubiläum des Werkes (1860—1910) und als eine Nachfeier des hundertsten Geburtstages Burckhardts zu betrachten wäre. *Walter Bombe.*

Graphische Gesellschaft. V. Veröffentlichung. *Giulio Campagnola*, Kupferstiche und Zeichnungen. Herausgegeben von *Paul Kristeller*. Berlin, Bruno Cassirer, 1907.

Die Graphische Gesellschaft in Berlin, an deren Spitze drei Autoritäten auf dem Gebiete der graphischen Künste stehen, hat im Laufe von zwei Geschäftsjahren nicht weniger als fünf Publikationen ihren Mitgliedern bieten können, die dafür nur 60 Mark Beitrag zu entrichten hatten: ein glänzender Beweis dafür, was vereinigte Kräfte zu wirken vermögen, wenn deren Mittel ausschließlich einem Zweck, dem idealen, gewidmet sind. Es ist klar, daß, je größer der Kreis derer ist, die der Gesellschaft beitreten, je größer die Mittel, die den Leitern zur Verfügung stehen, um so Reicheres und Besseres geboten werden kann: obschon das bis jetzt Geleistete wahrlich nach keiner Seite hin überboten zu werden braucht. Die trefflichen, in ihrer Art mustergültigen Reproduktionen, die vornehme typographische Ausstattung machen diese Bände zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel des Studierenden, wie zu einer Freude des Liebhabers.

Vielleicht ist es nicht nur eine einseitige Vorliebe, wenn ich sage, daß der jüngste Band eine besonders gefällige Gabe darstellt. Denn unter den frühen Stechern Italiens

ist Giulio Campagnola, wenn wohl nicht der genialste und gewiß nicht der kraftvollste, so doch der feinste. Seine Kompositionen, an Giorgione inspiriert, üben den gleichen Zauber aus, wie die Bilder des Venezianers, mit denen sie auch die Seltenheit gemein haben. Einzelne Blätter, den Astrologen, die verschiedenen Hirtenblätter, Christus und die Samariterin möchte man direkt auf Giorgione zurückführen; weiß man doch durch Marc Antonio Michiel, daß es im paduanischen Privatbesitz eine nackte Frauengestalt, Kopie des Campagnola nach Giorgione, gab, die nach der Beschreibung einem seiner Stiche auffällig geglichen haben muß. Zudem war der frühreife und vielseitig begabte Paduaner offenbar ein mehr nachahmendes Talent; wie den Giorgione, so kopiert er im Johannes den Täufer offenbar den Mantegna, beutet er für seine Hintergründe im weitesten Umfange Dürer aus, dessen hl. Genovefa er nachsticht; ebenso wie er die nackten Frauen von Ludwig Krug kopiert hat. Trotzdem vermag er fast in allen Fällen etwas Eigenes hinzuzutun: oft eine poetische, rein venezianische Landschaft, wo Kirchen und Paläste im Wasser der Lagune sich spiegeln, oder phantastische Bauten von Hügeln herab in eine reich gestaltete Ebene blicken. Zu höchster Höhe erhebt sich der Meister in dem Blatt des Jünglings, der einen Totenschädel betrachtet, vielleicht die poetischste Konzeption aus der Renaissance, die im Stich existiert (leider nur in schwachen Abdrücken vorhanden).

Das Werk dieses entzückenden Meisters uns vollständig geboten zu haben, verdient den Dank aller an den Herausgeber Paul Kristeller, der im Katalog durch Aufzählung und Beschreibung der Kopien (unter Angabe der bekannten Abdrücke) beweist, daß er die Arbeit in Jahrzehnten vorbereitet hat und in der Einleitung, in welcher er die wenigen Daten aus zum Teil entlegenen Publikationen zusammenstellt, durch das Studium der eigentümlichen Punktiertechnik des Meisters einer Chronologie der Stiche den Weg weist. Zwanzig Blätter führt der Katalog an, von denen leider zwei unbeschriebene in den Sammlungen Liechtenstein und Budapest fehlen, da sie nicht wieder aufzufinden waren. Nicht nur die Originale, sondern auch wiederholt mehrere Plattenzustände und Kopien sind in den Reproduktionen vereinigt.

Besonders dankenswert ist, daß dem Bande auch die wenigen als echt anerkannten Zeichnungen Campagnolas beigefügt werden: das Blatt der Landschaft mit den Hirten, Entwurf zu einem Stich, den Giulio begann, Domenico vollendete, nebst der Rückseite, im Louvre; die höchst charakteristische Federzeichnung, Landschaft, in den Uffizien, für die ich an dieser Stelle vor mehreren Jahren den richtigen Autornamen nannte, und die nicht unbedingt gesicherte Zeichnung in Oxford. Wenn Kristeller jetzt dem Meister auch eine weitere Landschaftsstudie des Louvre, die ich früher, Morelli folgend, als Giorgione publizierte, zuschreibt, so wird er es mir nicht verübeln, daß ich ihm hierin nicht folge: das Auge des einen sieht dort eben Unterschiede, wo der andere Übereinstimmung findet. Und ich gestehe gern zu, daß das Gemeinsame (Zeit, Örtlichkeit, Konzeption) viel stärker ist, als das Trennende.

Auch Kristeller ist es nicht gelungen, ein Bild Campagnolas nachzuweisen. Die Attribution der jetzt oft Sebastiano zugeschriebenen »Heimsuchung« der venezianischen Akademie findet zu viele Schwierigkeiten, als daß sie allgemein übernommen werden kann. Wenn ich je vor Bildern an den Kleinmeister denken mußte, so war es vor den zwei zierlichen mythologischen Täfelchen — das eine stellt Leda dar —, die unter Giorgiones Namen in der Galerie zu Padua hängen. Und ist es ganz zufällig, wenn auf der Rückseite des einen der miniaturartigen Bildnisse in der Galerie Liechtenstein, die gemeinhin unter Antonellos Namen aufgeführt werden, eine Variante von Campagnolas liegendem Hirschen sich findet? Ist nicht vielmehr der Verfertiger von Stich und Bildnis ein und dieselbe Person? Der Louvre bereicherte vor wenigen Jahren seine Schätze um das Porträt eines jüngeren Mannes mit eigentümlich anmutender Rückseite, die Campagnolasche Stilelemente zeigt. Aber, wie gesagt, nichts Sicheres zur Erkenntnis des Malers: alles das nur Vermutungen.

Wenn aber etwas zur besseren Erforschung Campagnolas dienen kann, so ist es Kristellers schöne Publikation, ein Buch zum Studium wie zum Genuß. Dem Herausgeber gebührt unser Dank, daß er seine völlig einzigen Kenntnisse der Materie in den Dienst der graphischen Gesellschaft gestellt hat, wie dieser für die künstlerisch so wertvolle Gabe. *G. Gronau.*

W. Pauker, *Beiträge zur Baugeschichte des Stiftes Klosterneuburg. I. Donato Felice von Allio.* 95 und 23 S. 4⁰. Wien und Leipzig, W. Braumüller, 1907. Mk. 8.40.

In dieser rein aus den Bauakten erwachsenen Monographie ist zunächst die Einleitung sehr lehrreich. Der Verfasser weist nach, daß die außerordentliche Bautätigkeit und Kunstpflege der österreichischen Klöster ein wohlberechnetes Ergebnis der kaiserlichen Politik war, dahinzielend, die ungeheure Kapitalmacht der großen Abteien durch provozierte Ausgaben, durch Standeserhöhung der Prälaten, höfische Verbindungen und vor allem durch Prunk- und Kunstentfaltung zu brechen. So war es in Melk, wo Berthold v. Dietmayr das Stift in wahrhaft fürstlichem Sinne (1702—1736) umbaute. So auch in Klosterneuburg, wo derselbe Dietmayr 1730 den Abt Perger und die stets abgeneigten Chorherren zum Neubau verleitete, während der Oberhofbaudirektor Gundakar Ludwig Graf von Althan hierbei den Plan einer »kompletten Kaiserlichen Residenz« suggerierte. Dietmayr war es auch, der den D. F. v. Allio als Stiftsbaumeister einführte, den Sprößling einer in Wien schon heimischen Künstlerfamilie, der 1677 geboren, anfänglich als Fortifikationsingenieur seinen Weg suchte, sich als Kirchenbaumeister bei der Errichtung des Salesianerinnen-Klosters (1717—1728) und der Kapuzinerbauten in Wien und Preßburg (1735) bewährte, sein eigenstes und nunmehr unbestrittenes Hauptwerk aber im Bau des Kaiserhofes von Klosterneuburg lieferte. Die mitgeteilten Pläne und Kontrakte lassen keinen Zweifel, daß Allio nicht nur den grandiosen Gesamtplan, sondern auch alles Detail bis in die letzten Einzelheiten entworfen und deren Ausführung geleitet hat. Ihm und seinen Auftraggebern schwebte der Escorial vor Augen. Aber in fieberhafter Arbeit war kaum ein Viertel vollendet, als 1755 der Nachfolger Pergers, Abt Staudinger, wegen völliger Erschöpfung der Mittel die Bautätigkeit abbrechen mußte. Allio starb 1761, sein Werk wurde erst 1836—1842 im hinterlassenen Bruchstück vollendet. Über die künstlerischen Qualitäten und den gegenwärtigen Zustand erfährt man noch nichts. Hierüber wird hoffentlich die Fortsetzung mit möglichst reichen Innenaufnahmen belehren. *Bergner.*

Eduard Fuchs, *Geschichte der erotischen Kunst.* Mit 385 Illustrationen und 36 Beilagen. Berlin, A. Hofmann & Comp., 1908. Kl.-4⁰. Leinwand, 30 Mark.

Fuchs hat mit seiner großen »Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit«, 3 Bände, 1901—1904, ein Werk geschaffen, das jeder berücksichtigen muß, der sich mit dem Thema zu beschäftigen hat, schon des reichen Materials wegen, das darin verarbeitet ist. Man braucht mit den kunstgeschichtlichen Urteilen des Verfassers nicht immer einverstanden zu sein, und muß doch den Fleiß anerkennen, mit dem er als erster den umfangreichen Stoff ausführlich in systematischer und historischer Zusammen-

fassung darbot. Der dritte Band, das als Privatdruck 1904 herausgekommene »Erotische Element in der Karikatur« hat bereits eine Geschichte hinter sich. Schon bei der Ausgabe war es als Subskriptionsdruck vergriffen, dann wurde die Beschlagnahme ausgesprochen (eine Anordnung, die insofern keine praktische Bedeutung hatte, als alle Exemplare bereits verkauft waren), und schließlich wurde es nach Anhören der vom Gericht vernommenen Sachverständigen wieder freigegeben. Den zahlreichen Wünschen nach einem Neudruck konnten Autor und Verleger nicht Folge leisten, da sie sich verpflichtet hatten, den Band in der ursprünglichen Form nicht wieder aufzulegen; inzwischen stieg der Preis auf das Fünffache und das Werk wurde damit als Rüstzeug des wissenschaftlichen Interessenten unerreichbar.

Diese Gründe haben zur Herausgabe in der wesentlich erweiterten Form geführt, die jetzt unter obigem Titel erschienen ist. Der Karikatur ist die »ernste Kunst« vorangestellt, eine Trennung, die sich nicht immer scharf und mit Glück durchführen läßt. Daß es sich nicht nur um eine Überarbeitung, sondern fast um ein neues Werk handelt, zeigt sich schon rein äußerlich: der Inhalt des ersten Buches ist durchweg neu, aber auch im zweiten ist fast keine Seite, die nicht eine Umarbeitung oder Erweiterung erfahren hat. Den 234 Illustrationen der ersten Ausgabe stehen jetzt 420 gegenüber, von denen rund 250 neu sind. Also im Abbildungsmaterial hat ebenfalls eine Sichtung stattgefunden. Fuchs zeigt sich auch in diesem Bande wieder als der tüchtige Stilist, als den wir ihn von seinen früheren Schöpfungen her kennen; er weiß das ernste, und doch so amüsante Thema immer interessant und fesselnd zu gestalten. Zu den Schätzen aus der Sammlung Lipperheide, dem Germanischen Museum, den Kupferstichkabinetten zu München und Berlin, dem Rijksmuseum in Amsterdam und der Pariser Bibliothèque nationale, die bereits für die erste Ausgabe benutzt wurden, sind diesmal die Bestände der Städtischen Kupferstichsammlung in Nürnberg, des Musée Carnevalet in Paris und besonders die des Museo nazionale in Neapel hinzugekommen; dem letzteren ist die willkommene Bereicherung des Illustrationsmaterials über die grotesken phallischen Bronzen und Steinarbeiten des Altertums und die erotischen Freskogemälde, besonders Pompejis, zu verdanken. Der Verfasser hat sich auch in diesem Bande auf Europa beschränkt, die an erotischen Darstellungen so reiche Kunst der Japaner und Chinesen hat er aus Gründen, die die Vorrede angibt, nicht mit einbezogen. Aber wenn sie auch eine andersartige Prägung zeigen, hervorgerufen durch Kulturbedingungen, die mit der kulturellen Entwicklung Europas nicht zu vereinen sind, so wäre bei der für uns täglich wachsenden Bedeutung der Ostasiaten eine ausführliche Behandlung als Ergänzung zu seinen andern Werken doch am Platze. Hoffentlich schenkt sie uns Fuchs später noch. Besonderes Lob verdient die Ausstattung des stattlichen Bandes. Sowohl die schwarzen wie die farbigen Abbildungen sind vorzüglich gelungene Reproduktionen der Originale, namentlich bei den Lithographien ist die höchste Vollkommenheit erreicht worden. Für diejenigen Illustrationen, die aus der ersten Ausgabe stammen, sind neue Klischees angefertigt worden, so daß sich das Werk einheitlich in mustergültiger Ausstattung präsentiert. *Schulz-Besser.*

Kloeppel, *Friderizianisches Barock.* Fürstliche, kirchliche und bürgerliche Baukunst vom Ende des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. 80 Tafeln mit beschreibendem Text. Verlag von Weise & Co., Berlin W. 62.

Wie aus dem Untertitel schon hervorgeht, bringt das vorliegende Tafelwerk nicht bloß die Bautätigkeit der friderizianischen Zeit zur Anschauung, sondern es bietet — und zwar zum erstenmal zusammenhängend — einen Überblick über die gesamte Bautätigkeit der Hohenzollern vom Ende des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Den achtzig schönen Lichtdrucktafeln ist eine kurze Einleitung beigefügt, die übersichtlich die Wirksamkeit der Hauptarchitekten schildert, die unter den verschiedenen Herrschern gearbeitet haben. Unter dem Großen Kurfürsten: Memhard, Nering, Rüdger von Langesfeld; unter Friedrich I.: Nering, Schlüter, Eosander, de Bodt; unter Friedrich Wilhelm I.: Grael, Gerlach, Wiesend; unter Friedrich dem Großen: Knobelsdorf, Boumann, Büring, Gontard, Unger; unter Friedrich Wilhelm II.: Langhans.

Was man erst nach längerem Aufenthalt in der Berliner Gegend widerwillig einsehen lernt, leuchtet einem beim Studium dieses Werkes sofort ein: daß nämlich, so viele Künstler verschiedener Nationalitäten und Bauschulen zu so verschiedenen Zeiten unter verschieden gearteten Herrschern hier auch gewirkt haben, dennoch alle ihre Bauwerke ein gemeinsamer Grundzug verbindet. Zur Zeit des Großen Kurfürsten herrschte das holländische Element vor, zur Zeit Friedrichs I. das italienische (neben dem französischen und holländischen), zur Zeit Friedrich Wilhelms I. das holländische und französische, zu Friedrichs des Großen Zeit das französische und später der englische Palladianismus, zur Zeit Friedrich Wilhelms II. wirkte der Pariser Klassizismus. Und doch erhalten wir ein einheitliches Bild. Es gibt einen Berliner Barock, so wie es einen rheinischen oder einen Wiener Barock gibt. Hieran spüren wir die rätselhafte Kraft des Bodens, der sich nichts entziehen kann, die eigentümliche Atmosphäre, die jede Stadt, sofern sie überhaupt Kultur hat, die jede Landschaft ausströmt und die alles, was von außen herein kommt, auf ihren Ton abstimmt, so daß es Wurzeln schlagen muß. Rom ist hierfür vielleicht das deutlichste Beispiel, kaum einer der Künstler, die die römische Kunst geschaffen haben, ist dort geboren; dies findet sich in den nachgelassenen Vorlesungen Riegls (die Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien, 1908) ausgeführt. — Es ist nicht nur die sparsam nüchterne, aber großzügige Formengebung, die der Berliner Baukunst ihren Charakter gibt, auch das Material, der gelblich-graue Putz und die braunrote Schindelbedeckung, tragen dazu bei, wie man in Potsdam sehen kann.

Wenn man dieses »Rassige« der früheren Berliner Baukunst erkennt, so muß man bedauern, daß es sich heute so ganz und gar verloren hat. Aber es ist kein Zweifel, daß die alten Bodenkräfte an zu treiben fangen, daß *die* Künstler, auf die wir unsere Hoffnung setzen, die abgerissenen Überlieferungen wieder gewinnen werden und daß Berlin eine neue Baukunst neben seine alte stellen wird, die vielleicht deshalb nur noch großartiger werden wird, weil sie ein freier Bürgerstand ins Leben ruft. Es sei nur an Messels letzte Phase erinnert, an den Neubau von Schulte und die Nationalbank, oder an ein Durchschnittswerk, wie das Hotel Adlon an Stelle von Schinkels Palais Redern: stellen sich diese Bauten nicht unmittelbar neben die Immediatbauten, die der König durch Gontard, Langhans, Unger und Gilly bauen ließ? *Hermann Schmitz.*

Mela Escherich, *Die Schule von Köln.* Straßburg. J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel). 1907. (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 89.) Preis 6 Mark.

Die Arbeit fußt im ganzen auf den bekannten Resultaten der gangbaren bisherigen Literatur über die altkölnische Malerschule, ohne daß ihre Verfasserin auf selbständige Forschung und Meinungsäußerung verzichtet hätte. Daß das Buch aus einer Reihe von Vorträgen entstanden ist,

gibt ihm seine anregende Frische. Von der hohen Warte einer umfassenden kunstgeschichtlichen Bildung, die stellenweise zu nicht unbedingt erforderlichen, aber stets interessanten Exkursen verleitet, unternimmt es M. Escherich, ihren schweren und vielgestaltigen Stoff »künstlerischen Laienkreisen« mundgerecht zu machen. Sie schafft dabei Analysen der einzelnen Kunstcharaktere, die, etwa bei Meister Stephan oder dem Meister des Thomasaltars, trotz oder vielleicht wegen der anderen Betrachtungsweise, in Ehren neben Aldenhovens feinen Interpretationen bestehen können. Daß die Domschranken und Glasgemälde, die Reliquiarplastik und Emaillekunst, ohne welche das Bild der Kölner Schule stets unvollständig bleiben würde, gebührend herangezogen sind, gereicht dem Buche zum Vorzug.

Ein Wort der Verfasserin möchte ich unterstreichen: »Nicht die Kölnische Schule, sondern Köln selbst war es vielleicht, das des (M. E. meint Meister Stephans, man kann aber auch sagen, *der*) Künstler Auge und Sinn löste.« Was heißt überhaupt »Kölnische Schule«? Im Grunde waren all die unter diesem Begriff eingeordneten Künstler Fremde, die ihr Bestes von Hause mitbrachten. Natürlich konnte ihr Schaffen in dem glänzenden Köln manche Anregung empfangen. Was diese Männer nach der reichen Rheinstadt lockte und sie so zu einer Gruppe zusammenschweißt, das war der dort blühende Wohlstand, und Kölns größter heimischer Kulturfaktor war allezeit das Geld. Die Kunst ging nach Brot. Für dieses gewann es Meister Stephan, der Künstler des Dombildes und der Veilchenmadonna, über sich, die Schilde mit dem Stadtwappen zu pinseln, die man an die Fässer pappte, aus welchen die Kölner im Juni 1442 dem König Friedrich III. ihren Wein kredenzten, und ähnliche Schildereien, die man den Festochsen vor die Stirne band.

Diese erst vor kurzem von Bruno Kuske aufgefundenen frühesten Nachrichten über Meister Stephan[1]) bestätigen übrigens meine Überzeugung, daß im Archiv der Stadt Köln noch manches urkundliche Material über die einst dort tätig gewesenen Maler schlummert und, trotz allem, was eine Reihe verdienter Gelehrter schon zutage gefördert hat, noch manche wichtige Kunde, wohl auch über Nam' und Art der vielen Anonymen, ihrer Entdeckung harrt. In dieser Richtung möge man weiterarbeiten. Gründliche archivalische Forschung tut der »Schule von Köln« am meisten not. *Arthur Lindner.*

Karl Woermann, *Von deutscher Kunst* (Führer zur Kunst 11, 12) 83 S., 8 Taf. und 52 Textbilder. Stuttgart, P. Neff, 1907. Mk. 2.—.

Dies anmutige Büchlein ist ein kurzer, rascher Gang über die Höhen des deutschen Kunstschaffens von der frühromanischen bis in die jüngste Zeit mit der Absicht, hierbei die nationale Eigenart und den ästhetischen Wert der deutschen Kunst, gemessen mit höchstem Maßstab, festzustellen. Das Ergebnis ist erhebend für die Vergangenheit und tröstlich für die Zukunft. Wenn auch die bildenden Künste eigentlich nie die weltbeherrschende Höhe der deutschen Musik erklommen haben, so halten sie doch jedem Vergleich stand, mehr durch »das innere Gesicht« als die Formenschönheit. Und so ist auch kein Grund, sich in ängstlicher Deutschtümelei fremden Einflüssen zu verschließen, noch weniger aber, die deutsche Eigenart zu verbergen, zu verkleinern, ihr zu mißtrauen. Dieses Urteil, in einer vornehmen Ruhe und anschaulichen Kraft entwickelt, gewinnt um so höheren Nachdruck, als Woermann wie kein anderer sich den Blick über die Kunst aller Zeiten und Völker geweitet hat. *Bergner.*

1) Kölner Stadtarchiv: Abteilung Köln und das Reich. B. 415. Mitgeteilt in »Zeitschrift für christliche Kunst«, 1908, Nr. 3, p. 90.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang | 1908/1909 | Nr. 3. 23. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

BERLINER BRIEF

Das Charakteristikum des norddeutschen Kultur- und Kunstlebens, wie es sich in Berlin präsentiert, ist nach wie vor: daß alle Gegenwartsfreude und alle Zukunftshoffnung auf Einzelheiten gestellt ist, die sich wie ragende Spitzen aus einem Meer der Mittelmäßigkeit erheben und die auch unter sich selbst nur durch einen losen Zusammenhang verbunden werden. Was heute wie früher, ja mehr als früher, fehlt und schmerzlich vermißt wird, ist der große Strom künstlerischen Lebens, der durch die Gefilde anderer Länder, auch einiger süd- und westdeutschen Staaten, fließt und das ganze Gelände befruchtet, so daß eine organische Einheit zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen, zwischen dem Durchschnitt und jenen Einzelleistungen von Belang entsteht. So ist's vor allem in dem künstlerischen Bilde der Stadt Berlin. In den letzten Jahren hat sich manches gebessert, wir haben eine ganze Reihe vorzüglicher Neubauten erhalten, an zahlreichen Stellen sind Häuser entstanden, die von einem unbezweifelbaren Aufschwung unserer Architektur Kunde geben; aber unsere Straßen als Gesamtheiten bleiben nach wie vor häßlich, charakterlos und verworren. Und wenn heute links etwas Gutes geschieht, ereignet sich bestimmt morgen rechts etwas Verkehrtes, wenn nicht gar beides auf denselben Tag fällt. Gegenwärtig streben zwei Monumentalbauwerke aus dem Boden der Hauptstadt ihrer Vollendung zu: der Riesenneubau der Königlichen Bibliothek und der Akademie der Wissenschaften Unter den Linden und das zweite Rathaus, das »Stadthaus«, im Herzen der Altstadt. Hier wie dort ist es ein Barockbau, der emporsteigt. Doch diese scheinbare Verwandtschaft ist nur eine Handhabe mehr, den eigentümlichen Kontrast tiefer zu erkennen, der dabei an einem kolossalen »Beispiel und Gegenbeispiel« lebendig wird. In der Bibliothek, die der Staat errichtet und die der Oberhofbaurat *Ernst Eberhard von Ihne* entworfen hat, nimmt noch einmal alles Gestalt an, was kennzeichnend war für die Berliner Architektur des 19. Jahrhunderts: die schematische Kopie historischer Stilelemente, die kühle, unpersönliche und konventionelle Verwertung fleißig studierter geschichtlicher Formen. Im Stadthause *Ludwig Hoffmanns* aber sammeln sich die neuen Baugedanken der Zeit zu einem ihrer bedeutsamsten bisherigen Pronunciamienti in der Hauptstadt. Dabei handelt es sich auch hier nicht um eine absolute, in der Luft schwebende »Modernität«, sondern um die historisch anknüpfende, im Vergangenen wurzelnde Kunst, mit deren Hilfe Hoffmann und Messel an die Erneuerung Berlins gegangen sind. Der Stil dieser Kunst ist jetzt allgemein akzeptiert: eine Mischung aus barocken und zopfigen Elementen, die beim Bau größerer Cityhäuser (soweit sie sich nicht dem reinen Typus des modernen Warenhaus-Zweckbaus anschließen) nach der barocken, beim Villenbau mehr nach der zopfigen Seite neigt. Für jene Gruppe können von den jüngsten Arbeiten der Architektenschaft die Neubauten des Geschäftshauses Manheimer an der Ecke der Jäger- und Oberwallstraße (wobei nur die geschmacklosen Schlußsteine der Bogenfenster im Erdgeschoß mit modernen Genreköpfen stören) und der Darmstädter Bank am Schinkelplatz als Beispiele gelten. Die andere Gruppe vertreten einige vornehme kleine Wohnhäuser in der Bendlerstraße.

Durch das neueste Verkehrsmittel der Stadt sind die künstlerischen Ansprüche und Bedürfnisse von den Straßen sogar — in die Erde eingedrungen: Die *Untergrundbahn* stellte neue Probleme. Daß sie vorzüglich gelöst sind, ist das Verdienst des Architekten *Alfred Grenander,* der bei der Ausgestaltung der kürzlich eröffneten neuen Strecke (vom Leipzigerplatz bis zum Spittelmarkt) seine schon früher vortrefflichen Leistungen auf diesem Gebiete noch überholt hat. Vernehmlicher als an allen anderen Stellen hat sich hier der künstlerische Geist der Gegenwart durchgesetzt; denn hier handelte es sich ja eben darum: aus der reinen Zweckmäßigkeit und dem Charakter des verwendeten Materials, des Eisens, heraus gefällige Formen zu finden, das Konstruktive klar hervortreten und doch auch angenehm erscheinen zu lassen, für das Maschinelle, Technische, Ingenieurhafte von Gebilden, die frühere Epochen überhaupt nicht kannten, charakteristische und zugleich schöne Formen zu schaffen. Das hat Grenander mit bewundernswerter Erfindungs- und Arbeitskraft erreicht. Seine zahllosen Zeichnungen für jedes einzelne Teilchen, das dem Auge sichtbar wird, sind geboren aus einer unbestechlich ernsten Sachlichkeit, die durch sich selbst den Weg zu ästhetischen Wirkungen findet. Jeder äußerlich an-

geflickte Ornamentenkram, jedes Prunken mit Schmuck, der sich nicht aus der Sache ergibt, wäre hier lächerlich. Die Schönheit konnte sich nur aus der Art ergeben, wie die Linien der Eisenträger geführt, die dicken Nägel geordnet, die Bänke, Zeitungspavillons, Aufschrifttafeln, Laternenträger möglichst praktisch und schlicht angelegt wurden. Dann durch die Wahl der Farben für die Kacheln des Wandbelags auf den Bahnhöfen, durch die schmiedeeisernen Umrahmungen der Zugänge, Treppengeländer, die Billettschalterarchitekturen. Was Grenander dabei geleistet hat, ist ein strenger Hinweis auf ehrliche Werkkunst und Werkarbeit, die zeigt, wie die Logik sinngemäßer Materialbehandlung sofort auch die Sinne, nicht nur den Verstand erfreut. Nur an einer Stelle ist reicherer Schmuck gewählt: am Bahnhof »Kaiserhof« unter dem Wilhelmsplatz. Dort lädt über der Erde eine hübsch gegliederte, einfache Pergola aus porösem Muschelkalkstein zum Eintritt, in der der Maschinencharakter der Eisenteile dort drunten sehr geschickt in die Sprache der Steinarchitektur übersetzt ist; die tiefer gelegene Eingangshalle ferner ist mit Kacheln aus des Kaisers Majolikafabrik in Cadinen belegt, die freilich recht bunt dreinschauen (hier hatte Grenander wohl nicht freie Hand) und in ihren konventionellen maurisch-persisch-islamischen Flachmustern Kunde davon zu geben scheinen, daß dieser Bau zur Zeit der Marokko-Affäre zustande kam . . .

Gutes neben Schlimmem! Hier wie überall. Wie anders es in andern Ländern um diese Dinge bestellt ist, enthüllt sich jetzt wieder in der *Belgischen Ausstellung* im Sezessionshause. Wie immer, wenn wir eine Kollektivausstellung fremder Künstler in Deutschland sehen, hat man auch hier die Empfindung, daß wir zurzeit mindestens ebenso stark sind in der Zahl bedeutender Einzelindividualitäten, daß man uns aber in dem respektablen Niveau des Durchschnitts in der Qualität der Gesamtleistungen überlegen ist. In Belgien, das erkennt man auf dieser Ausstellung (die von zwei großen Gesellschaften des Vlamlandes: der Vereinigung »Art contemporain« in Antwerpen und der »Sociéte royale des beaux-arts« in Brüssel inszeniert ward), ist ein solides Können und eine Sicherheit des Geschmacks zu Hause, die jedem zugute kommen, der sich mit Pinsel oder Meißel versucht. Man ist dort Frankreich nahe genug, um die Pariser Anregungen und Impulse auf direktem Wege zu erlangen, aber der germanische Einschlag des Blutes sorgt doch dafür, daß aus diesen Studien ein bestimmter und lebensvoller eigner Stil erwächst. Das Kennzeichen dieses Stils ist eine gewisse Schwere, ein starker Ernst, etwas Massives, Gesund-Materielles, das sich niemals allein mit flüchtigem artistischem Spiel begnügt hat. In der Malerei wie in der Skulptur bewährt die Ausstellung wieder diese handwerkliche Ehrlichkeit und Festigkeit der Belgier, die auch dann mit Hochachtung erfüllt, wenn man sich nicht gerade hingerissen fühlt.

Wenig bekannt in Deutschland sind vor allem die verstorbenen Künstler, die hier auftreten. An der Spitze Henri de Braekeleer, von dessen unvergleichlich feiner Interieurmalerei sechs Bildchen von wunderbarer Wärme des Kolorits und des goldenen Lichts Kunde geben. Man sieht wieder, wie wenig diesen Meister sein Lehrer und Onkel Hendrik Leys, der immer als sein Ausgangspunkt genannt wird, auf solchem Wege fördern konnte. Namentlich der »Mann im Sessel«, zu dem durchs offene Fenster ein volles, klares Tageslicht in das Renaissancegemach mit dem kunstvollen Ornament der Wandbespannung hereinströmt, und der Blick aus dem Fenster auf die Place Teniers in Antwerpen halten sich durchaus auf der Höhe von Braekeleers berühmten Arbeiten im Brüsseler Museum und im South-Kensington. Daneben stehen drei schöne Bilder von Alfred Stevens, unter denen eine »Harfenspielerin« in grünem Kostüm in der Delikatesse der Farben an erster Stelle figuriert; einige Tierbilder von Alfred Verwée, der eine moderne Hyostase Paul Potters war, und von Joseph Stevens, der sich freilich niemals zur Höhe seines Bruders aufgeschwungen hat; stille saftige Landschaften von Isidore Verheyden und Théodore Verstraete; Zeichnungen, Radierungen, Bilder (darunter das bemerkenswerte Porträt »eines Chemikers«) von Henri Evenepoel, der uns durch die vorjährige Kollektivausstellung der Sezession gut bekannt ist. Zu den ältesten der Lebenden gehört Eugène Smits, von dem man ein sehr nobel gemaltes Damenbildnis und ein geschmackvolles Blumenstück sieht. Neu sind uns in Berlin auch die Proben großer Dekorationsmalerei, umfangreiche Idealkompositionen in neuer Vortragsart, die nicht gerade begeisternd sind, aber doch das, was in Norddeutschland zumeist auf diesem Felde geleistet wird (wenn man Ludwig von Hofmann ausnimmt), weit hinter sich lassen. Das Interessanteste darunter ist ein Panneau »Unter dem heiligen Baum« von Constantin Montald. Dann grüßen bekanntere Gesichter: die erdhafte Wirklichkeitskunst der Baertson, van Leemputten, Stobbaerts, die unsentimentale Stimmungsmalerei der Courtens und Gilsoul, der breit stilisierende Sozialismus von Laermans, die weichen Träumereien von Khnopff, der realistisch-frische Symbolismus von Léon Frédéric. Ein kleinerer Saal vereinigt die Analytiker, Emile Claus, dessen Feingefühl für das zarte Licht der halbenthüllten Sonne an kühlen Frühlingstagen uns zumal ein großes Bild mit abendlicher Stimmung wieder nahe bringt, Georges Morren, der ein leuchtendes Sonnenbild hergeschickt hat, van Rysselberghe, dessen beruhigtem Neoimpressionismus wir das sehr reizvolle Bild einer jungen Dame verdanken.

Nach Holland hinüber, zu Israëls, weist P. J. Dierckx (»Die Witwe«). Eine graphische Ecke wird beherrscht von einer Rops-Kollektion. Daß auch in Belgien gesündigt wird, beweisen uns (fast möchte man sagen: zu unserer Beruhigung) die glatten und konventionellen Porträts von Emile Wauters. Sonst aber sichert eine solide malerische Schulung selbst genrehaft zugespitzten Szenen eine anständige Qualität.

Imposanter präsentiert sich freilich die belgische Plastik. Meunier, den wir uns gewöhnt haben als Führer anzusehen, und von dem die große Gruppe

der Arbeiterfrau, die sich zu ihrem vom schlagenden Wetter getroffenen Manne niederbeugt, jene ergreifende moderne Variation des Pietà-Motivs, zum ersten Male im Originalgipsmodell bei uns erscheint — Meunier muß fast zurücktreten neben der lebensprühenden Formkunst des Lambeaux, neben den wunderbaren Porträtköpfen des Lagae, neben den sensiblen, aus ganz origineller Anschauung geborenen Bronzen des Victor Rousseau, neben breit-dekorativ gehaltenen, von großen Umrissen umschriebenen Figuren und Büsten des Julian Dillens. Weniger vertraut sind uns Paul de Vigne, Jacques de Lalaing (von dem man unter anderem ein Brabanter Pferd von Rubensscher Kraft sieht), Thomas Vinçotte. Van der Stappen zeigt sich auch diesmal wieder als gewandter Eklektiker, der das Gute nimmt, woher immer es zu beziehen ist.

Gutes neben Schlimmem! Das ist auch die Signatur der *Aquarellausstellung der Akademie,* zu der ein Wunsch des Kaisers die Veranlassung gegeben hat. Die englische Porträtschau des Vorjahres brachte den Monarchen auf den Gedanken, einmal eine Leihausstellung aus preußischem Kronbesitz zu veranstalten. Die drei Säle mit ausgewählten Aquarellen aus seiner und der Kaiserin Sammlung (132 Nummern) stehen darum im Mittelpunkt der Veranstaltung. Sie lassen deutlich den ausgesprochenen persönlichen Geschmack des Kaisers erkennen, der sich mehr an das Vergangene als an das Gegenwärtige und Lebendige hält. Meist also Bilder und Blätter, die von einer uns fremd gewordenen Art, Natur, Menschen, Dinge und Farbe zu sehen, bestimmt sind. Dazwischen dennoch eine ganze Schar außerordentlich feiner und wertvoller Arbeiten. An der Spitze einige kostbare Menzels: die »Dame am Spinett«, eins der späteren Kostüminterieurs (1881), und das ganz breit, fast impressionistisch hingesetzte Bild des herangsprengenden alten Fritzen von 1903, eine der letzten Arbeiten Menzels, die seinerzeit zu einer Döberitzer Festkarte benutzt wurde. Dann mehrere subtile Architekturstückchen von Rudolf von Alt. Andere Architekturbildchen, aus Potsdam und Charlottenburg, von dem vergessenen Carl Graeb (1884 gestorben), die bei aller peinlichen Glätte oft überraschende Detailfeinheiten aufweisen. Auch der jung verstorbene, sehr begabte Willy Horstmeyer, für den sich der alte Menzel noch interessierte, hat gern Städtebilder mit Wasserfarbe festgehalten. Einer dieser Kaisersäle ist ganz mit Aquarelldokumenten von Eduard Hildebrandts Weltfahrten gefüllt, die einst als koloristische Wagnisse galten und heute so unendlich harmlos in der Farbe wirken; dagegen setzen manche Arbeiten Hildebrandts, namentlich die aus England, wo er diese Technik sich aneignete, durch die unerwartete Zartheit ihrer Lichtbehandlung in Verwunderung.

Eine so große Rolle wie in England hat die Aquarellmalerei in Deutschland niemals gespielt. Weder hat sie bei uns in die allgemeinere Entwickelung eingegriffen, wie drüben, wo die Thomas Girtin, David Cox und Bonington vor und neben Constable das flüssige Material dieser Farben benutzten, um die akademische Art des Vortrags, des Pinselansetzens, des malerischen Ausdrucks überhaupt zu durchkreuzen, noch hat sie später jemals zu dem sichtlichen Unfug geführt, den jenseits des Kanals die Society of painters in water colours angestiftet hat. Das Aquarell wird bei uns mehr nebenbei getrieben, zur Erholung und Abwechslung. So haben es auch die Verstorbenen gehalten, die jetzt in einer von der Akademie hinzugefügten kleinen historischen Abteilung erscheinen. Wieder führt hier Menzel, und mit hohem Genuß betrachtet man sein herrliches Interieur der Innsbrucker Hofkirche, deren goldstrotzendes Jesuitengepränge wie Orgelklang rauscht, seinen Blick in die Berliner Klosterkirche (der erste Wasserfarbenverversuch des Meisters!), seinen glänzenden Ausschnitt aus der Landschaft am Berliner Landwehrkanal (gleichfalls aus sehr früher Zeit), seine brillant hingetupfte Szene, wie August von Sachsen die aus Piacenza nach Dresden gekommene Sixtinische Madonna eilig, in Schlafrock und Nachtmütze, begrüßt, ein Bild, das auch durch die deutlich erkennbaren Korrekturen und Veränderung interessiert. Der berühmte »Horcher« (bekannter unter dem Titel »Wer da oben?), den Frau Julie Hainauer besitzt, taucht nach langer Pause hier wieder einmal in der Öffentlichkeit auf. Hinter Menzel kommt — wie der Berliner sagt: »Erst eine ganze Weile gar nichts« — und dann eine Serie Passinis, feine, aber meist doch recht trockene Arbeiten, trotz der nassen Technik. Die Sachlichkeit, die Passinis kleine Porträts trotz intimer Züge nicht über eine korrekte Mitteilung hinauswachsen läßt, fesselt am meisten in dem von der Jahrhundert-Ausstellung her bekannten Bilde des Café Greco in Rom (in Bernt Grönvolds Besitz). Eine Überraschung sind zwei mit souveräner Breite blau in blau skizzierte ägyptische Figurenstudien von Gustav Richter, der diese Frische leider später verlor. Anziehend ist eine felsige schottische Küstenlandschaft von Hans Gude, vereinzelte Sachen von Ludwig Richter, Böcklin, Wilhelm von Diez. Sogar ein Blatt von Schinkel ist vorhanden, eine klassizistische Szene ohne Belang.

Und noch weiter hat die Akademie den kaiserlichen Plan ausgebaut: durch eine reiche Aquarellserie ihrer Mitglieder und Freunde. Die Älteren bleiben dabei in der Mehrzahl bei der anspruchslosen erzählenden Manier, zu der die Technik gern verleitet. Doch geht man die Reihe sorgsam ab, so entdeckt man manche veritablen Perlen, wie zwei Andreas Achenbachs von 1865, oder zwei reizvolle schwäbische Landschaften im malerisch gewandten Ludwig-Richter-Stil von Paul Mohn, oder einiges von Albert Hertel, der aber immer zwischen einem warmen, schönen Ton und blecherner Kühle schwankt. Ganz anders machen sich die Jüngeren die Wasserfarben zunutze, indem sie ihnen bei größeren Formaten Ölfarbeneffekte entlocken, zu denen die weniger zähe Materie sich gleichfalls anwenden läßt, freilich nicht ohne die Gefahr, daß leere Flächen entstehen. Am geschicktesten ward diese Klippe umsegelt von Liebermann (man sieht von ihm u. a. eine kostbare Amsterdamer Waisenschule von hellen, graublonden

Tönen und weichem, kosendem Licht), von Kuehl, Bantzer (Porträt seiner Mutter), Skarbina, Arthur Kampf, dem jungen Schmoll von Eisenwerth, Hans Herrmann. Ein ausgezeichneter Aquarellist ist Gregor von Bochmann, der neben seinen bekannten esthländischen Motiven eine Schweizer Studie von kräftigster Farbe zeigt. Hans von Bartels, einer der wenigen Aquarellisten aus Überzeugung, die wir besitzen, ist über jene Leere nur selten ganz hinweggekommen.

Einen großen Trumpf hat zu Beginn des Kunstwinters das *Künstlerhaus* ausgespielt, das die im Frühjahr bei Heinemann in München gezeigte *Wilhelm-Busch-Ausstellung* nach Berlin entbot. Eine große Sensation: Busch als Maler! Über hundertfünfzig Ölbilder und Studien von ganz eigener Manier! Nichts eigentlich, was bildmäßig abgeschlossen wäre, aber eine Fülle genialer Impromptus. Man durchschaut deutlich die Einflüsse: die niederländischen Bauernmaler, die er in Holland selbst, in München, in Kassel so gern aufsuchte — zahlreiche direkte Abkömmlinge von Teniers und Brouwer lassen sich feststellen —, dann Lenbachs Helldunkel, sogar eine Hinneigung zu dessen trübbraunen Saucen. Aber dann wieder ganz helle, lichte Landschaftsblicke, von starkem, überzeugendem Farbengefühl. Manche so zart und poetisch, daß man von fern gar an Corot denkt. Glänzende Bewegungs- und physiognomische Studien (vor allem ein paar Arbeiterfiguren), die an den Zeichner Busch erinnern. Und merkwürdig, wie dessen charakteristische Strichlagen in den raschen Pinselniederschriften oft wiederkehren. Aber gar nichts vom Erzähler, Scherzerfinder, Witzemacher hat dieser Maler Busch, der in seinen Impressionen nur dem Spiel der Farben und des Lichtes auflauert, ohne dabei freilich oft zu einem erschöpfenden, runden Ausdruck zu gelangen. Es ist ein Ringen und eine Sehnsucht in diesen kleinen Flächen, und man begreift es schließlich, warum dieser Meister sich dennoch auf die Zeichnung zurückzog. Dazu sieht man dann die Riesenmasse des zeichnerischen Nachlasses (von dem das Buch »Hernach« und die Mappe der Neuen Photographischen Gesellschaft ja schon einiges reproduziert hat). Busch grenzt als Zeichner an alle Provinzen: an Menzels scharfäugigen Realismus und an die Formanschauung der Klassizisten (die Aktstudien!). Und man erkennt, wie sich auf unablässiger Naturbeobachtung die unerhörte Sicherheit in der Behandlung der Menschen- und Tierkörper aufbaut und die aphoristische Knappheit seiner lapidaren Produktionen. Die Originale zu den großen Scherzepopöen sind von Holzschnitten, die wir kennen, so weit entfernt, wie die bunte Photographie seiner Landschaft von der Natur. In ihnen ist hundertmal mehr inneres Leben, Verve, Mannigfaltigkeit, Ausdruckskraft und Geist als in den kalten Linien der getreuen, aber gebundenen Xylographen, die das Walten der Künstlerhand selbst nicht mehr unmittelbar spüren lassen. Die glücklichen Verleger dieser Unvergänglichkeiten sollten doch endlich einmal Ausgaben nach diesen Zeichnungen veranstalten, in denen noch die Funken der Inspiration sprühen. Oder wenigstens auf Grund der Federzeichnungen, die Busch in einem zweiten Stadium seiner Arbeit nach den ersten Niederschriften für den Holzschnitt zu machen pflegte! *MAX OSBORN.*

WETTBEWERBE

Ein **Wettbewerb** für hessische Künstler zur Erlangung von Entwürfen für eine *Erinnerungsmedaille* an die *Hessische Landesausstellung* wird ausgeschrieben. Es wird ein Preis von 500 Mark verliehen. Schlußtermin: 1. Dezember.

Beim Wettbewerb für ein Rathaus in Barmen wurden zwei Preise von je 6500 Mark verteilt, die Carl Moritz mit Wilhelm Piping in Köln und P. Bonatz mit E. Scholer in Stuttgart erhielten.

Die Vereinigung für das **Reformationsdenkmal in Genf** hat einen ersten Preis von 10000 Francs den Lausanner Architekten Monod und Laverrière, Taillens und Dubois sowie dem Bildhauer Reimond in Paris zuerkannt. Einen weiteren Preis von 6000 Francs erhielt der Architekt Minot und die Bildhauer Landowsky und Bouchard in Paris.

Beim Fassadenwettbewerb des Anhaltischen Kunstvereins in Dessau erhielt den ersten Preis Paul Würzler-Klopsch in Leipzig, den zweiten Geißler-Gernrode, den dritten Fr. Hoffmann-Halle. Angekauft wurden zwei Entwürfe von Franz Berner-Berlin und Otto Claus-Bernburg.

Der Bau eines Knabenschulhauses in Rostock wird unter den deutschen Architekten mit Frist bis 3. Januar 1909 zum Gegenstande eines Skizzenwettbewerbes gemacht. Preis 4500 M.

DENKMÄLER

Die Vollendung von **Fürst Paolo Trubezkois Denkmal Kaiser Alexanders III.** wird durch die auch hier auftauchende leidige Sockelfrage verzögert. Zur Erledigung dieser Frage war Fürst Trubezkoi im Spätsommer nach Petersburg gekommen und teilte bei dieser Gelegenheit einem Interviewer von der deutschen St. Petersburger Zeitung einiges über die obwaltenden Mißverständnisse mit. Den Auftrag, den Denkmalssockel zu entwerfen, erhielt der Fürst viel später als den für die Statue. Die Ausführung seiner ursprünglichen Idee, ein roher Felsblock als Sockel, scheiterte an technischen Schwierigkeiten, worauf der Künstler eine ganz einfache geometrische Form wählte. Von dieser Idee ist der Moskauer Architekt Schechtel, dem die Ausführung oblag, in Einzelheiten nicht unbedeutend abgewichen. Fürst Paolos Bemühungen waren darauf gerichtet, seinen Entwurf von allen fremden Zutaten reinigen zu lassen, was mit Leichtigkeit geschehen könnte. Einen definitiven Erfolg hatte er einstweilen nicht zu verzeichnen, da der Vizepräsident der Denkmalskommission Fürst Golizyn verreist war. Da aber S. K. H. der Großfürst Wladimir Alexandrowitsch, Präsident der Kaiserlichen Akademie der Künste, sich dem Künstler gegenüber in günstigstem Sinne ausgesprochen hat, darf man wohl annehmen, daß Trubezkois Plan unverfälscht zur Ausführung kommen wird. *-chm-*

AUSGRABUNGEN

Ein hettitischer Tempel soll nach einer Meldung der »Times« aus Sakje Geuzi bei Antab in Kleinasien von Prof. Garstang aus Liverpool, der nach erfolgreichen Ausgrabungen in Ägypten jetzt in Kleinasien nach Überresten der Hettiterkultur sucht, gesichtet worden sein. Vorerst ist der Eingang aufgedeckt, zu dessen Seiten je ein gewaltiger Löwe in Stein gehauen in die Mauer eingebaut ist (soll wohl heißen: halb sich von der Mauer weg erhebt wie die assyrischen Tiergestalten). Weiter sind Reliefs, die asiatische Gottheiten, Sphinxe und andere reli-

giöse Embleme darstellen, dabei gefunden und in der Mitte des Vorhofes ein von geflügelten Sphinxen mit Menschenköpfen bewachter Altarbau. Alle Skulpturen sind von guter Ausführung und Erhaltung. *M.*

FUNDE

Ein interessanter **antiker Silberfund** wurde auf der Insel Öland gemacht. Wie der »Globus« meldet, sind es zwei große ornamentale Schildbuckel, fünf Arm- und Beinringe, sowie eine meterlange Kette, die aus groben Gliedern mit ziselierten Köpfen in der Form von Krokodilköpfen besteht. Der Fund ist wahrscheinlich ägyptischen Ursprungs, da nach vielen gefundenen koptischen und arabischen Münzen die alte Handelsstraße über die Inseln Gothland und Öland geht; das Reichsmuseum in Stockholm wird ihn erwerben.

Bei den Restaurierungsarbeiten in Santa Croce in Florenz sind nach »The Nation« Kleeblattfenster, wovon eines noch das Originalglas hatte, zum Vorschein gekommen. Die Decke ist nach der alten Zeichnung wieder dekoriert worden und sowohl an ihr wie an den Seitenmauern der Kirche haben sich Spuren gezeigt, daß früher einmal alles mit Fresken bedeckt war. — Ein Ereignis war die Herabnahme der Donatellostatue des heiligen Ludwig von der hohen Nische, in der sie über 50 Jahre gestanden hat. Ursprünglich war sie hoch an der Fassade placiert gewesen und man hatte nicht viel aus ihr gemacht; denn Vasari schreibt, daß Donatello, als man ihm die starre Arbeit vorwarf, geantwortet habe: »Es ist absichtlich geschehen, denn er war doch auch ein Starrkopf, daß er sich vom König zum Mönch machte.« Wenn die Anekdote wahr ist, so hat sich Donatello einen Spaß gemacht. Denn der heilige Ludwig stellt sich als ein ganz exquisites Werk Donatellos heraus, würdig der in der gleichen Kirche befindlichen Verkündigung des großen Meisters. Der heilige Ludwig wird nunmehr in der Sakristei von Santa Croce im besten Licht zur Aufstellung gelangen. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Die Olbrich-Gedächtnis-Ausstellung in Darmstadt. Mit einem wehmütigen Klang schließt die Hessische *Landesausstellung 1908* ab: *Josef Olbrichs Gedächtnis-Ausstellung* in dem verlassenen Atelier des Ernst Ludwig-Hauses. Sie zeigt mit einer für viele fast überraschenden Deutlichkeit die Größe des Verlustes für die moderne Kunst. Des großen Ideenreichtums Fülle war ja denen, die Olbrich im Leben nahe gestanden, keine Überraschung mehr und seine Hinterlassenschaft gibt uns nur eine neue Bestätigung dieser schier unerschöpflichen Kraft! Olbrich schien lachend das Leben selbst, so siegesfroh und frisch bis zuletzt, als gäbe es keinen Tod. Da kam er doch in der Blüte der Kraft, der Unabwendbare. Schnell und rettungslos erlag der kräftige Körper. Der Geist hat bis zum letzten Tag reifende Gestaltung erwogen. Olbrich entschlief schmerzlos, sozusagen im Traum noch bauend. Beneidenswert auch in seiner Sterbestunde! Reisbrett und Stift hatte er mit ins Krankenhaus in Düsseldorf genommen, noch planend, um die Einfälle festzuhalten. Doch die Müdigkeit überfiel ihn. Das Arbeitszeug entglitt der Hand. Er wollte ruhen. So schlief er ein, um nicht mehr zu erwachen. —

Der Nachlaß zeigt, was er getan, was er gewollt hat, und was er noch hätte wollen und tun können! Um es nicht zu vergessen: die Zusammenstellung wirkt angenehm und pietätvoll, geleitet offenbar von einem unter Olbrich geschulten Geschmack, daß der Verewigte, könnte er es sehen, daran wohl seine Freude haben würde. Sein Schüler, Architekt Krug, hat sich von diesem Gefühl richtig leiten lassen.

Die Ausstellung zeigt uns neben den bereits durch Wasmuths Publikationen bekannteren Blättern, Entwürfen und Ideen, die feine, liebevolle Detailarbeit seiner Werkstatt, wo in der vertrauenden Gunst seines Fürsten das Licht seines Lebens und Schaffens hineinflutete und ihm Einfälle auf Einfälle gleichsam spielend zutrug. »Was müssen Sie gearbeitet haben!« hat man ihm oft angesichts solcher schenkenden Fülle zugerufen. Arbeit? antwortete er; Vergnügen! Alles, was Sie sehen, lauter Vergnügen! — Das war (wie Lux ganz richtig in dem Nachruf zum geschmackvollen Katalog betont) nicht Pose. Es war wirklich so. Der im Leben hin und wieder übermütig und überlegen auftretende, gewandte Mann der Welt: bei seiner Arbeit war er ein Kind, konnte kindlich froh sein, sich freuen am Schönen. Dann leuchtete es in ihm, wenn eine Rauschstimmung ihn überkam. Bei aller Besonnenheit schien er in solchen Momenten wie von höherer Hand getragen und berufen. So habe ich ihn oft in seinem Heim gesehen, dem nun verwaisten Hause, das er mir mal als »Jugendhaus« deutete. Jugend war in ihm verkörpert wie in wenigen Menschen.

Ein paar Anmerkungen zu den neueren Zeichnungen und Modellen, die die Ausstellung enthält. Zwei *noch* nicht (!) zur Ausführung gebrachte Bahnhofsgebäude sind interessante, praktische, der modernen Verkehrstechnik *angedachte* klare Lösungen. Eine für Darmstadt, die andere für Basel. Wie lange wird es noch währen, bis man sich ihrer erinnert? Nun wo der *Baudenker* tot ist, dürfte man wohl mal daran denken, sie zu bauen? — Und dann das große Warenhaus Tietz in Düsseldorf, ein Riesenbau, bei dem Olbrichs Trieb und Drang zu gestalten den Künstler verleitete, die Ausführung für eine verhältnismäßig niedere Pauschalsumme zu übernehmen. (Ich betone es gegenüber anders lautenden Gerüchten.) Hier ging sein Ehrgeiz auf den Ausdruck des Gebietenden, Luxuriösen und Glanzvollen. Dabei ist er bis zur Strenge enthaltsam. Im Ornamentalen diskret. Alles ist auf konstruktive Symbolik und *statische* Musik hin komponiert. Die erste Zeichnung zum Bau weicht wesentlich von der Ausführung ab, wie es überhaupt in seiner sprudelnden Fülle lag, gleich auf jeden Einwand oder Nebengedanken eingehen zu können (wenn er wollte) und dabei nicht flau in ein Kompromiß zu knicken, sondern der veränderten Lage gleich eine neue überraschende, überzeugende Gestaltung zu geben. Sein Modell zum Warenhausbau ist eingehender Würdigung wert, die mich hier zu weit führen würde. Ebenso die geplanten und auch noch unter seinem Schüler *Schmidt* zur Ausführung kommenden Wohnhäuser: Haus *Feinhals*, Köln und Haus *Clarenbach*, Düsseldorf.

Wie er dem farbig Schönen nachspürte in jeder Variante, zeigt ein Beispiel. Wenige Wochen vor seinem Tode überkam Olbrich die Lust zum Ölmalen. Die Aquarelltechnik war ihm längst geläufig. Er nahm Stunden in der Technik und hat in dem ersten, unvollendet gebliebenen Stilleben einen koloristischen Klang von malerischer Kraft erreicht.

Wie ein kunstgewerblicher Gegenstand für die Ausführung nicht nur »entworfen«, sondern vor- und durchgebildet werden sollte, das kann man bei Olbrich lernen. Minutiös bis ins Letzte durchdacht, wieder und wieder gezeichnet, dann durchgepaust und koloriert. Das Geflecht wie ein Filigran genau für Metallarbeiten; der Stich, die Fadenlage deutlich angegeben für die Seidenstickerei. So sieht man es diesen Blättern an, wie schrittweise sie entstanden sind, die scheinbar spielend Geborenen! Der Ausführende brauchte nichts mehr zu fragen, zu zweifeln: bei Olbrich gibt die Zeichnung auf jede Frage des Handwerkes Antwort, deutliche, sachliche Antwort.

Am Freitag abend, den 9. Oktober, brachten Freunde

des Geschiedenen ihm eine Erinnerungsfeier auf der Mathildenhöhe bei Fackelbeleuchtung, welcher der Großherzog ,das hessische Staatsministerium, Olbrichs Witwe und zahlreiche Verehrer beiwohnten. Die Szene auf dem Treppenabstieg hinter Olbrichs Ausstellungshaus mit dem Hochzeitsturm war wohlgeeignet, der stimmungsvoll verlaufenen Ehrung einen sinnvollen Rahmen zu geben. Man wird sie und den, dem sie galt, nicht vergessen.

Wilhelm Schölermann.

Über die neulich geschlossene **Klinger-Ausstellung** des *Frankfurter Kunstvereins* teilt die Leitung mit, daß diese Ausstellung die erfolgreichste Veranstaltung war, die der Verein je unternommen hat. An die zehntausend Personen haben die Ausstellung besucht. — Auch von den Direktoren der großen Kupferstichkabinette kann man öfters hören, daß nach keines Künstlers Blättern so unaufhörlich gefragt wird wie den Klingerschen.

Im **Berliner Kunstgewerbemuseum** ist in den vorderen Sälen eine Sonderausstellung von Arbeiten einer Gruppe *englischer Künstler* eröffnet werden, vorwiegend kalligraphische Arbeiten, Drucke, Bucheinbände, Schmucksachen und Silbergeräte. Den Kern bildet die Gesellschaft der Schreibkünstler, die Society of Calligraphers.

Fräulein H. Woermann, eine junge *Hamburger Bildhauerin,* hat in ihrer Vaterstadt eine erfolgreiche *Ausstellung* gemacht; wir begegneten den Arbeiten der Dame schon vor einigen Monaten in E. Arnolds Kunstsalon in Dresden.

Die **Kölner Künstlervereinigung Stil** hat ihre diesjährige Ausstellung am 3. Oktober im dortigen Kunstgewerbemuseum eröffnet. Der Kölner Maler Wilh. Schuler ist unter anderem durch sein großes hölzernes Intarsiabild »Lustig Blut« vorteilhaft vertreten; die Bildhauer Jos. Moest, Georg Grasegger stellen Grabdenkmäler und andere Skulpturen aus; Franz Brantzky, Karl Moritz und P. Bachmann beteiligen sich mit architektonischen Arbeiten. Zu diesen Kölner Künstlern kommt der Düsseldorfer Maler Robert Seuffert, von dem besonders die Studien zu den wirkungsvollen Wandbildern im Stadttheater zu Barmen auffallen.

Nach Schluß der **Aquarellausstellung** in der Akademie der Künste in Berlin gegen Ende November wird eine *Ausstellung von Werken der Mitglieder der Akademie* stattfinden. Damit verbunden ist eine *Ausstellung von Werken Gottfried Schadows* mit Originalarbeiten und Abgüssen seiner jetzt weithin zerstreuten Werke. Im Frühjahr wird dann der Kaiser-Friedrich-Museumsverein *Bildnisse des 15. bis 17. Jahrhunderts* und andere Darstellungen jener Zeit zusammen mit Erzeugnissen des Kunsthandwerks zu einer Ausstellung vereinigen, die ebenfalls in den Sälen der Akademie stattfinden soll.

Eine **schwedische Kunst- und Industrieausstellung** ist für 1909 in Stockholm geplant.

In **Kopenhagen** haben die beiden Maler *Aage Bertelsen* und *Achton Friis* die künstlerische Ausbeute zur Schau gestellt, welche sie als Teilnehmer der Polarexpedition der »Danmark« geerntet haben. Es sind etwa 200 Bilder und Studien, die einen eigentümlichen Einblick in die arktische Natur ermöglichen.

Die nächste **internationale Kunstausstellung** der Stadt **Venedig** findet vom 22. April bis 31. Oktober 1909 statt.

SAMMLUNGEN

Aquila. Ein besonderes abruzzesisches Museum ist eröffnet worden und das entspricht den Wünschen der Archäologen und Kunsthistoriker, welche bis jetzt immer beklagen mußten, daß nur die Antiquare Interresse für die abruzzischen Kunstschätze zeigten.

In den **Berliner Museen** ist die *Sammlung von deutschen Bildwerken der Renaissance* durch eine Reihe von interessanten Tonbildwerken vermehrt worden. Aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammt eine Marienfigur niederbayerischer Herkunft und eine gleiche aus der schwäbischen Schule. Dem Anfange des 15. Jahrhunderts gehören zwei weitere niederbayerische Werke aus der Gegend nordöstlich von München an. Bayerischen Ursprungs sind auch ein paar neuerworbene Holzfiguren aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, zwei Reliefs mit der hl. Dorothea und der hl. Agnes aus Braunau; ferner eine ganz unbemalte Pietà vom Ende des 15. Jahrhunderts, die durch ein ideales Streben der Charakteristik und Komposition hervorsticht. Angekauft wurde der geschnitzte Holzrahmen eines Altars aus Klein-Kreidel, 17. Jahrhundert, und das Tonmodell eines gefesselten Sklaven von Pietro Tacca.

Die *Gemäldegalerie* erwarb einen neuen Teil vom Pisaner *Altarwerk von Masaccio,* von dem sie schon zwei Predellenstücke aus dem Palazzo Capponi zu Florenz besaß.

Das *Kunstgewerbemuseum* kaufte einen Evangelien-Buchdeckel aus Limusiner Kupferschmelz aus dem Kloster St. Maximin in Trier.

Dem **Louvre** ist aus dem **Vermächtnis des M. Séguin** eine hervorragende Sammlung von Kunstobjekten zugefallen. Es handelt sich um prächtige Stücke, teilweise Unika an Elfenbeinarbeiten, Porzellanvasen (Sèvres und Sachsen), deren einzelne einen Wert von 30000—50000 Francs repräsentieren, Uhren, Tabatieren usw. — Zu den weiteren neuen Erwerbungen des Nationalmuseums gehört ein Memlinck, Kopf einer alten Frau, und eine Kreuzigung des Greco.

Rom. Galleria Borghese. Die Gruppe: *Pluto raubt Proserpina* von *Gianlorenzo Bernini,* welche noch in dem Treppenhaus des Schlosses der Königin Margherita im Ludovisischem Stadtviertel stand, ist dieser Tage in die Galerie Borghese transportiert worden. Beim Ankauf der Ludovisischen Kunstsammlungen durch den Staat war die Gruppe nicht mit den antiken Skulpturen in Empfang genommen worden und es ist sehr erfreulich, daß dieses Jugendwerk Berninis jetzt wieder in das borghesische Kasino kommt, für welches sie von dem Bildhauer geschaffen worden war. Kurz nach der Gruppe von *Anchises und Aeneas,* bei welcher ihm der Maler behilflich gewesen war, und dem *David* machte sich Bernini an die Ausführung der Proserpinagruppe. Zwischen den Jahren 1618 und 1621 wurde sie im Kasino aufgestellt, aber als Paul V. starb und Gregor XV. aus dem Hause Ludovisi ihm auf den päpstlichen Thron folgte, schenkte Berninis Beschützer, der Kardinal Scipione Borghese, die Gruppe dem Neffen des neuen Papstes Kardinal *Ludovico Ludovisi,* welcher sie in seiner neuen Villa an der Porta Pinciana aufstellte. Aus der zerstörten Villa war die Statue in das neue von den Ludovisi gebaute und später von der Königin Margherita angekaufte Palais gekommen.

Die Gruppe zeigt uns den jungen Bildhauer auf dem Wege zwischen den noch etwas akademischen Aeneas und der freien Skulptur des Apollo und Daphne. Später versucht es der Künstler noch oft mit Figuren, wie die *Veritas* vom Palazzo Bernini al Corto, Michelangelo nachzuahmen, aber während er später mit dem Reichtum seiner Formen gar zu weit geht, ist er in der Plutogruppe noch verhältnismäßig gewesen.

Neuerwerbungen des Museums der schönen Künste in Budapest. Aus der reichhaltigen Sammlung des verstorbenen Ritters Gustav Hoschek von Mühlheim in Prag sind eine Reihe der bedeutendsten Bilder alter Meister in den Besitz des Museums der schönen Künste in Budapest übergegangen, im ganzen siebzehn Stück, wovon zwölf

der holländischen und vlämischen Schule des 17. Jahrhunderts angehören, die übrigen fünf sind Werke deutscher, französischer, italienischer und spanischer Meister. Die Schule Rembrandts ist durch Bilder des *Gerbrandt van den Eeckhout* (Darstellung im Tempel, 1671) und *Govert Flinck* (Das Opfer Manoahs) sehr charakteristisch vertreten. Von ganz vorzüglicher Qualität ist das aus dem Jahre 1656 stammende Stilleben von *Willem Kalf*, von großer Leuchtkraft »Die nächtliche Feuersbrunst« von *Jan van Goyen*, das aus der Sammlung Schubart stammt. Von einem Schüler Abraham van Beijrens, von *Isaack van Duijnen* rührt das flott gemalte Stilleben mit Seetieren her. »Die Wirtshausszene« von *Benjamin Gerritsz. Cuyp* ist in der bekannten skizzenhaften Manier des Künstlers gehalten. Die Malerschulen von Haarlem vertreten vier Künstler: von *Johann Cornelisz Verspronck* ist das Bildnis eines Mannes (1641), das früher in der Tending van Berkhoutschen Sammlung in Haarlem und lange Zeit hindurch als Leihgabe im Städtischen Museum daselbst ausgestellt war; von *Dirk Hals* ein farbenfrohes Gemälde, eine lustige Gesellschaft darstellend; von *Jacob Isaacksz. Ruysdael* der in hellen Tönen gehaltene »Waldbach« aus der Sammlung A. H. H. van der Burgh im Haag, und von *Jacob Salomonszon van Ruysdael* eine Landschaft mit Kühen (monogrammiert und datiert 1668), besonders bemerkenswert ist das Gemälde wegen seiner Größe und wegen des starken Anschlusses an Salomon van Ruysdael. Nicht minder beachtenswert ist auch der Porträtkopf von *Peter Paul Rubens*, welchen der Meister nach der Ansicht von Max Rooses zwischen 1611—1613 malte; er ist von Wrenk gestochen und bekannt unter dem Namen »Un philosophe ancien«. Sehr brillant ist ein Stilleben gemalt, das der vorzügliche Katalog von D. W. Martin (Haag) einem flandrischen Meister unter dem Einflusse des *Jan Fyt* zuweist; es ist aber gewiß vom Künstler selbst und zwar aus seiner früheren Periode. Von *Juan Carreño* rührt ein interessantes, in grauen Tönen gehaltenes Porträt eines Knaben (Karl II. von Spanien?) her, von *Annibale Caracci:* Christus und die Samariterin am Brunnen, ein in der Fachliteratur wohlbekanntes Bild, das sich seit 1649 nachweisen läßt; es war später in der Sammlung des Herzogs Philipp von Orleans und ist auch in Waagens Kunstwerke und Künstler in England beschrieben. Sehr fein in der Ausführung ist ein kleines, miniaturartig gemaltes Damenbildnis des *Corneille de Lyon (?)*, das jedenfalls französisch um 1540 ist. Zu jenem Zyklus von zwölf Bildern, welche *Jean Baptiste van Loo* für den Herzog von Perpignan ausgeführt hat, gehört »Die Metamorphose der Daphne«. Endlich sei des Bildes von *Hans Baldung gen. Grien* gedacht: eine stehende Madonna mit gefalteten Händen in dreiviertel Lebensgröße, ein Teil oder Seitenflügel eines Altarwerkes, wahrscheinlich zu einer Kreuzigungsgruppe gehörend. Das Bild stammt aus des Künstlers reifster Periode, also aus der Freiburger Zeit, und steht stark unter dem Einflusse des Matthias Grünewald. Außer diesen genannten Bildern aus der Hoschekschen Sammlung hat die Direktion der Gemäldegalerie alter Meister im Kunstsalon Miethke in Wien ein hervorragendes Werk des *Jan Lys* erworben, das in der Komposition zwar holländisch, in der Farbengebung aber ganz venezianisch ist. — Herr François Kleinberger in Paris schenkte dem Museum ein farbenprächtiges, großes und signiertes Bild von *Jakob Bogdani* († 1724), welcher aus Ungarn gebürtig, Hofmaler Wilhelms III. von England war. Es stellt Papageien in einem Park dar. Über diesen Künstler, der in Holland lernte und sich von der Kunst des Melchior d'Hondecoeter und Willem van Aelst beeinflussen ließ, bereitet der Direktor der Gemäldegalerie alter Meister in Budapest, Dr. Gabriel v. Térey, eine Monographie vor. Sodann schenkte Baron Hammerstein der Galerie ein Jünglingsporträt (St. Georg?), das aus kaiserlichem Besitz in Wien stammt und dort als Malerei des Palma Vecchio galt. Es ist 1735 gestochen in dem bekannten Werke von Stampart und Prenner: »Die Kunstschätze Karls VI«.

Die im vorigen Jahre eröffnete städtische **Kunstgalerie in Dublin** hat von Lord Iveagh drei wertvolle Bilder »Pretty Jennie Bond« von *G. F. Watts*, »Lilacs« von *John Millais* und »A View in Venice« von *James Holland* zum Geschenk erhalten. Die Galerie zeichnet sich durch die Pflege der modernen Kunst aus, sie besitzt in Irland die beste Kollektion moderner Franzosen und Engländer.

Das **städtische Suermondt-Museum in Aachen** erwarb einen *Barockaltar*, der aus Nandeln (Fürstentum Lichtenstein) stammt und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehört. Der Altar ist äußerst schwungvoll im Aufbau und geschickt in der Verteilung des plastischen Schmucks gehalten. Zu Seiten des leider stark beschädigten Altarbildes, die Krönung Mariä darstellend, stehen die Heiligen Martin und Pirmin im Bischofsornat, weiter außen St. Stephanus und Jakobus der Ältere. Die Bekrönung schließt eine Reliefdarstellung der heiligen Dreifaltigkeit ein. Vor die Predella tritt das achtseitige Tabernakel vor.

Rembrandthaus in Amsterdam. In Nr. 20 des vorigen Jahrganges der »Kunstchronik« wurde kurz über die Vornahme von Wiederherstellungsarbeiten an dem in der Jodenbreestraat in Amsterdam gelegenen Rembrandthause berichtet. Nunmehr ist die nach der Straße zu liegende schöne Fassade vor weiterem Verfall geschützt worden und damit die Zeit gekommen, einen weiteren Schritt zu tun und auch der Ausgestaltung des Innern des Hauses ernstlich näher zu treten. Über die Art, wie man sich diese innere Einrichtung und die spätere Benutzung der Räume denkt, gibt die Verwaltung der Stiftung »Het Rembrandthuis« jetzt in einem an alle ausübenden Künstler sowie Kunstfreunde gerichteten Rundschreiben nähere Auskunft. Da es sich um eine Gedächtnisstätte handelt, an der nicht nur Holland, sondern die Gebildeten der ganzen Welt interessiert sind, geben wir den Inhalt dieses Rundschreibens im Auszug wieder: ». . . Wir wollen das Haus, in dem Rembrandt von 1639—1658 wohnte und arbeitete, würdig einrichten unter strenger Beobachtung alles dessen, was uns über seine Einteilung zu Lebzeiten Rembrandts bekannt ist oder wird. Unser Bestreben geht dahin, daß jeder Besucher, der über die Schwelle dieses Hauses tritt, in eine durch nichts gestörte Stimmung versetzt wird, die erfüllt ist vom Werke Rembrandts. Wir sind weit entfernt, bei der Einrichtung des Hauses zu Imitationen greifen zu wollen. Hier muß alles echt sein, und schon darum muß eine Menge minderwertiger Zutaten aus späterer Zeit weggeräumt werden. Wir wollen hier endlich auf ungesuchte Weise einem höchst wichtigen Teil von Rembrandts Kunst, der bis jetzt vielleicht noch nirgends würdig genug zu Worte kommt, sein Recht zuteil werden lassen. *Rembrandt selbst soll hier durch seine Kunst zu uns sprechen.* Es war eigentlich eine Entweihung, das Haus so lange im Privatbesitz und der persönlichen Willkür der Bewohner überlassen zu haben: es gehört der Gemeinde der Rembrandtverehrer, einem Kreise, der von Jahr zu Jahr wächst. Nach unserer Ansicht ist dies Haus gerade der rechte Platz für eine edle Huldigung Rembrandtischer Kunst. Während nun unsere Museen, die über mehr Licht und Raum verfügen, weiter die Gemälde des großen Meisters zu sammeln haben werden, bleibt für dieses Haus die dankbare Aufgabe, die schönsten Radierungen, vielleicht auch einige Zeichnungen von Rembrandt zusammenzubringen und vor allem gut aufzustellen.

So kommen wir wohl einer Pflicht nach, die, wie uns dünkt, erst unvollständig und nur teilweise erfüllt wird. Noch immer bleibt der berechtigte Wunsch nach einer intimen Ausstellung der Radierungen Rembrandts ohne Erfüllung. Den Versuch dazu wollen wir hier machen und Radierungen, vielleicht auch Zeichnungen von Rembrandt einem jeden Besucher in einer ruhigen und passenden Umgebung zur Anschauung bringen. Man wird sie etwa in dem größten und gut beleuchteten oberen Zimmer hinter Glas als Fries über einer einfachen Holztäfelung längs der Wand in harmonischem Zusammenhang anbringen können. Auch können an den Fenstern niedrigere Vitrinen mit den kleineren Radierungen aufgestellt werden. Es sollen also in erster Linie Rembrandts eigene Radierungen auf schönere und würdigere Weise als sonst irgendwo gezeigt werden an der Stätte, wo sie entstanden sind, in Rembrandts eigenem Hause. Außerdem soll dies dann noch ein Archiv von Dokumenten, Schriften und Büchern enthalten, die dazu beitragen, uns das Bild Rembrandts wieder erstehen zu lassen. Den Anfang hierzu konnten wir machen. Ein vermögender Amsterdamer setzte uns in den Stand, das Haus von der Stadt zu kaufen und gibt uns die Mittel, um in strikter Anlehnung an die Vergangenheit das Innere desselben mit dem Aussehen der Fassade in Einklang zu bringen. Wir werden es uns angelegen sein lassen, dafür die beste Lösung zu finden und machen dabei dankbar Gebrauch von der Hilfe des umsichtigen und geschmackvollen Architekten de Bazel. Beschädigung des Hauses ist völlig ausgeschlossen. Wir werden es als ein kostbares Gut bewahren. Aber wir rechnen dabei auch auf die Unterstützung aller Künstler und Kunstliebhaber. Sie müssen uns dabei helfen, die Einrichtung des Hauses würdig zu gestalten. Ferner möchten uns alle, die etwas aus der Zeit Rembrandts besitzen, auch Bücher und Mitteilungen über seine Kunst, ihre Schätze überlassen. Ratschläge und Spenden werden uns willkommen sein zu dem Werke, das wir zur Ehre Rembrandts unternehmen.« Aus diesem Rundschreiben erhellt, daß man im Grunde also die Errichtung eines **Rembrandtarchives** plant. Nur wird es einen besonderen Charakter dadurch bekommen, daß in ihm in erster Linie Rembrandt selbst *durch seine Radierkunst* zu uns sprechen und uns ein wirklicher, ungetrübter Genuß seiner Radierungen ermöglicht werden soll. Gerade diesem letzteren Bestreben wird man freudig seine Zustimmung geben. Leicht zu erreichen wird ein solches Ziel freilich nicht sein; aber die Namen der um die Verwirklichung dieser Pläne besorgten Herren, H. P. G. Quack, A. Bredius, H. J. de Marez Oyens, C. G. 't Hooft, Jan Veth und J. F. Backer bürgen dafür, daß nichts, was hierzu beitragen kann, ungeschehen bleibt. Auch der Tätigkeit des Architekten de Bazel darf man volles Vertrauen entgegenbringen. Es fragt sich nur, ob später das Publikum zur Erreichung jener erwünschten Stimmung auch sein Teil beisteuern wird!

K. F.

STIFTUNGEN

Der in Rom verstorbene frühere Bankier **Salomonsohn** hat 60000 M. zugunsten der deutschen Künstler Roms vermacht.

Die **Friedrich Eggers-Stiftung zur Förderung der Künste und Kunstwissenschaften** in Berlin hat zum 1. April 1909 über 600 Mark zu *Stipendien* nach Maßgabe ihres Statuts zu verfügen. Bei der gegenwärtigen Vergebung werden in erster Linie die Bewerbungen der Bildhauer berücksichtigt; wenn hierunter geeignete Bewerber nicht gefunden werden, erfolgt die Wahl aus einer der übrigen Kategorien.

VERMISCHTES

Corrado Ricci, der Direktor des Kunstdepartements im italienischen Unterrichtsministerium, hat Bestimmungen getroffen, um einen Katalog aller antiken und mittelalterlichen Kunstdenkmäler in den verschiedenen Teilen Italiens herzustellen. Der Katalog soll mit Illustrationen versehen werden, um einmal eine vollständige Liste der verschiedenartigen Denkmäler, welche die künstlerische Erbschaft der appeninischen Halbinsel bilden, abgeben zu können. *M.*

Zur Wahrung des **künstlerischen Interesses bei Bauten und Straßenanlagen** soll in **Hamburg** eine Kommission ins Leben gerufen werden. Ein dahingehender Antrag wurde von der Bürgerschaft zunächst einem vorbereitenden Ausschuß überwiesen.

Einen sehr vernünftigen **Erlaß gegen landschaftliche Verunstaltungen** hat das Staatsministerium in Weimar an die Bezirksdirektoren gerichtet. Er wendet sich *gegen die Verwendung gemusterter und mit Inschriften versehener Dachdeckungen,* insbesondere auch gegen die mehrfarbigen Zementdachsteine in vielen Ortschaften des Großherzogtums, die immer mehr in Aufnahme kommen. »Daß Dächer, auf denen riesige Buchstaben, Jahreszahlen, Spitzenkanten, schachbrettartige und andere Muster hergestellt sind, wie kaum ein anderer ästhetischer Verstoß die ruhige und gefällige Wirkung der Ortsbilder beeinträchtigen, bedarf nicht der näheren Darlegung. In besonders grellen Fällen kann von der Baupolizeibehörde von der ihr eingeräumten Befugnis, die Genehmigung zu versagen, Gebrauch gemacht werden.«

Der Kaiser hat das Protektorat über den **Deutschen Verein für Kunstwissenschaft** übernommen. Der Verein zählt jetzt etwa 750 Mitglieder.

Fritz Klimsch ist vom preußischen Kultusministerium mit der Herstellung einer *Medaille für Verdienste um die Kinderfürsorge* beauftragt worden. Sie zeigt eine Mutter, die mit den Armen ihre beiden Söhnchen umfängt. Die Rückseite trägt eine Inschrift. Die Medaille soll dem Vernehmen nach alljährlich in Gold, Silber und Bronze zur Verleihung kommen.

In **Hildesheim** wird nach den Plänen von Heilmann & Littmann ein neues *Theater* für rund $^1/_2$ Million Mark gebaut.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang | 1908/1909 | Nr. 4. 30. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

DIE ZUKUNFT DER NATIONALGALERIE

Die Berliner Kunstkreise sind zurzeit wieder aufs lebhafteste erregt. Es scheint nunmehr endgültig festzustehen, daß *Hugo von Tschudi* nicht wieder in sein Amt zurückkehren wird. Alle Beschwichtigungsversuche, die seit dem ersten Bekanntwerden seines unfreiwilligen »Urlaubs« von seiten der Regierung und der ihr nahestehenden Presse unternommen wurden, erweisen sich somit als leere Worte. Weit mehr jedoch als diese schlimme Nachricht, die immerhin keinem skeptisch Veranlagten unerwartet kommt, wird das mit sicherer Bestimmtheit auftretende Gerücht die öffentliche Meinung beunruhigen, daß *Anton von Werner zum Direktor der Nationalgalerie ausersehen sei.* Dies Gerücht ist schon vor mehreren Monaten aufgetaucht, es fand aber keinen rechten Glauben, weil man eine derartige Lösung des Konflikts in der Tat allgemein für unmöglich hielt. Jetzt hilft kein Sträuben mehr. Denn wenn die Ernennung auch noch nicht vollzogen ist, so besteht dennoch kein Zweifel darüber, daß man in Berliner eingeweihten Kreisen seit kurzem mit der bevorstehenden Tatsache zu rechnen begonnen hat, und daß in Wahrheit die Aussicht vorliegt, Herrn von Werner im nächsten Frühjahr als Herrn in das moderne Museum des preußischen Staates einziehen zu sehen! Was das für die Nationalgalerie bedeuten würde, braucht nicht näher auseinandergesetzt zu werden. Ganz abgesehen davon, daß man die Verwendung eines bildenden Künstlers zum Museumsdirektor als einen wunderlichen Rückfall in eine bedenkliche und längst überwundene ältere Praxis zu betrachten hätte — der Nachteile einer solchen Berufung sind zu viele, und sie sind zu bekannt, als daß es möglich und nötig wäre, sie hier noch einmal aufzuzählen —: die Ernennung Anton von Werners zum Leiter der Nationalgalerie würde von dem gesamten kunstfreundlichen Deutschland, mit Ausnahme vielleicht eines eng begrenzten Berliner akademischen Kreises, als ein Affront aufgefaßt werden. Die Künstlerschaft Werners kann dabei vollkommen aus dem Spiele bleiben. Es genügt, auf die einseitige, doktrinäre, jedem Fortschritt und jeder Entwicklung feindliche Haltung hinzuweisen, die der jetzige Direktor der akademischen Hochschule seit zwei Jahrzehnten eingenommen hat. Man braucht durchaus kein Anhänger der hypermodernen Ultras zu sein, um die Kunstanschauung Werners für eine rückschrittliche zu halten und die Art, wie er sie zu äußern beliebt, als höchst peinlich zu empfinden. Er ist ein reaktionärer Parteimann, und wenn man ihm so wenig wie irgend einem andern das Recht seiner persönlichen Meinung streitig machen wird, so würde man seine Erhebung auf diesen bedeutenden Posten als eine Maßnahme betrachten, die im Inland wie im Ausland niemand verstehen würde; als eine offene Provokation der deutschen Kunstkreise. Von vornherein müßte dabei überdies noch die Frage auftauchen: wie würde es möglich sein, Anton von Werner unter die Generaldirektion Wilhelm Bodes zu stellen? Denn man weiß, daß diese beiden Persönlichkeiten manchen Strauß ausgefochten haben, und daß sie sich, wie es bei Bodes künstlerischer Bildung und Einsicht selbstverständlich ist, als schroffe Gegner gegenüberstehen. Es scheint, daß man, um diese Klippe zu umgehen, den Plan hat, die Nationalgalerie, die schon zur Zeit des Ministerialdirektors Althoff der Generaldirektion halb und halb entzogen und dem Ministerium unmittelbar unterstellt wurde, nun in der Verwaltung völlig von den übrigen Museen zu trennen und direkt vom Kultusminister abhängig zu machen. Damit wäre jedoch die Einheit der preußischen Museumsleitung zu ihrem Schaden endgültig durchbrochen. Man darf darauf rechnen, daß sich die Öffentlichkeit einstimmig gegen diesen unannehmbaren Kandidaten für die Direktion der Galerie erklärt, und daß es den wohlmeinenden Persönlichkeiten, an denen es in der staatlichen Kunstverwaltung nicht fehlt, gelingen wird, die maßgebenden Stellen von der Verkehrtheit dieser Wahl zu überzeugen. — Wie sich der künftige Wirkungskreis Herrn von Tschudis, der bekanntlich zurzeit in Japan weilt, gestalten wird, ist noch unbekannt. Als sicher wird nur dies angenommen, daß er die »Versetzung« an die Kasseler Gemäldegalerie, an die man tatsächlich schon ernsthaft gedacht hat, nicht akzeptieren wird. Man darf auf die weitere Entwicklung der ganzen Angelegenheit gespannt sein.

DER PARISER HERBSTSALON

Als der Herbstsalon vor sechs Jahren gegründet wurde, ärgerten sich die Mitglieder der beiden älteren Genossenschaften, die ihre Salons im Frühjahr öffnen,

sehr und setzten etwas von der Art eines Boykott gegen die junge Konkurrenz in Scene. In der Tat fanden sich denn auch nur sehr wenige bekannte Künstler, die bei den Herbstleuten ausstellten, und besonders die großen Herren von der alten Société des artistes français hielten sich ganz ferne. Die Société nationale war etwas weniger streng, und einige ihrer besten Leute, so Eugen Carrière, Besnard, La Touche, Aman-Jean, Rodin, Alexandre Charpentier, La Gandara, Désiré Lucas, Henri Martin usw. gehörten zu den Gründern des Herbstsalons. Wenn man nun den diesjährigen Katalog des Herbstsalons durchgeht, wird man alle die genannten Namen vergebens suchen. Nicht nur sie fehlen, sondern überhaupt alle Leute, die in einem der beiden Frühjahrsalons eine Rolle spielen. Der Boykott hat also schließlich doch genützt: wer immer im Herbstsalon ausstellte, wurde im Frühling scheel angesehen. Gehörte er nicht zu den juryfreien Mitgliedern eines Frühjahrsalons, dann wurden seine Arbeiten ohne Gnade und Barmherzigkeit zurückgewiesen, und war er juryfrei, dann versuchte man ihn auf anderen Wegen zum Verzicht der Beschickung des Herbstsalons zu bringen. Das scheint jetzt so ziemlich gelungen zu sein. Solange Eugen Carrière lebte, hatten die aufsässigen Frühjahrsleute an ihm einen starken Rückhalt, nun er aber tot ist, haben die anderen klein beigegeben. Weder Rodin noch Besnard, noch irgend ein anderer, den man zu den Spitzen der Frühjahrausstellungen zählen konnte, stellen mehr bei den Herbstleuten aus. Der einzige Altmeister, der in diesem Jahre vertreten ist, ist Jules Chéret, und er hat mit seinem kleinen, aber überaus reizenden Pastell nicht viel mehr als seine Visitenkarte abgegeben. Auch ein paar Ausländer sind dem Herbstsalon treu geblieben, obgleich sie nach wie vor auch im Frühjahr in Paris ausstellen. So der Irländer Lavery, der heuer drei Bilder ausstellt, alle drei nicht zu seinen besten Arbeiten gehörend.

Die Führung im Herbstsalon ist also den Unabhängigen verblieben, die schon gleich zu Anfang mächtig Sturm liefen gegen die aus den Frühjahrsalons zu ihnen gestoßenen Truppen. Abgesehen von den retrospektiven Abteilungen, die eine Spezialität des Herbstsalons sind, findet man bei den Herbstleuten so ziemlich die nämlichen Leute wieder, die man im Frühjahr bei den Unabhängigen begrüßen konnte. Nur mit Auswahl, denn im Herbstsalon gibt es eine Jury, wärend bei den Unabhängigen eine solche Einrichtung fehlt. Der Herbstsalon ist also nichts für das große Publikum, denn alles, was diesem großen Publikum eine Kunstausstellung interessant oder amüsant machen kann, fehlt hier. Im Herbstsalon — und das ist der einzige wirkliche Vorzug, den diese Veranstaltung beanspruchen darf — wird im allgemeinen wirklich nur Malerei und Bildhauerei gezeigt, und von einigen seltsamen philosophischen Schwärmern abgesehen, die aber auch technisch interessant sind, kommt es keinem der Aussteller auf den Inhalt an. Es werden weder Anekdoten erzählt, noch Witze gerissen, noch Predigten gehalten, wie ich zu meinem Schmerze konstatierte, als ich für ein illustriertes Familienblatt die zur Illustration passenden Bilder zusammensuchte. Dabei darf man sich nicht von künstlerischen Qualitäten allein leiten lassen, sondern der Inhalt muß dem Familienblattleser etwas erzählen. Also ein geschichtliches Ereignis, eine Anekdote, ein Witz, allenfalls das Porträt einer bekannten Persönlichkeit. Solche Bilder sind in beiden Frühjahrsalons, besonders aber bei den Artistes français, zu vielen Hunderten zu sehen, im Herbstsalon fehlen sie ganz und gar, und das ist der beste Beweis, daß die Aussteller hier wirklich Kunstwerke ohne Nebengedanken zu schaffen, daß sie das Publikum nicht durch den Inhalt ihrer Bilder zu fangen suchen.

So ganz ohne Nebenabsichten geht es allerdings auch hier nicht ab: die ungeheure Naivität, welche von einer großen Anzahl Maler und Bildhauer, die bei den Unabhängigen und im Herbste ausstellen, zur Schau getragen wird, ist ganz sicher nicht so echt und rein, wie sie sein müßte, um uns gefallen zu können. Wenn ein Westeuropäer unserer Tage malt und modelliert wie ein achtjähriges Kind oder wie ein auf der Kindesstufe der menschlichen Kultur stehender Australneger, dann merkt man gar zu leicht die Absicht und wird demgemäß verstimmt. Naivität ist nur dann erträglich, schätzbar und erfreulich, wenn sie natürlich, unbewußt und ungekünstelt ist wie im Campo Santo zu Pisa, bei Schulkindern und bei wirklichen Australnegern. Bei Künstlern unserer Zeit aber, die obendrein in Paris leben, ist eine solche Naivetät ganz und gar unmöglich; hier ist sie stets ein ausgerechnetes und ausgekünsteltes Ding. Ich argwöhne stark, daß diese neue Richtung, die darin besteht, daß sie die Ungeschicklichkeit und Unbeholfenheit der Australneger nachzuahmen sucht, einen geschäftlichen Hintergrund hat. Durand-Ruel und seine Genossen haben dereinst durch die Monopolisierung der impressionistischen Kunst ein Millionengeschäft gemacht, das immer noch gewaltige Zinsen trägt. Warum sollten Bernheim und seine Gesellen nicht ein ebenso gutes Geschäft mit dieser neuesten Richtung machen? Dieses scheint mir die Hauptursache des Wachsens, Blühens und Gedeihens der gesuchten Naivetät in der modernen Kunst zu sein. Die andere Ursache ist selbstverständlich der Snobismus: wer etwas von Kunst versteht, muß diese Kindereien bewundern, tut er das nicht, so hat er sich als Banause und Botokude ausgewiesen und darf sich in der Gesellschaft der »Kenner« nicht mehr sehen lassen.

Das interessanteste im Herbstsalon sind wohl die beiden retrospektiven Ausstellungen. Die eine kleinere gilt El Greco, jenem Meister, dessen griechischer Name so lang und so schwer zu behalten ist, daß die Spanier, bei denen er lebte, sehr wohl getan haben, ihn einfach nach dem Lande seiner Herkunft zu nennen. El Greco ist eine Art von Vorläufer Velasquez' und Goyas und hängt somit aufs engste mit unseren heutigen Kunstbestrebungen zusammen. Was man von seinen Arbeiten im Herbstsalon zusammengebracht hat, ist nicht sehr zahlreich und auch nicht sehr wichtig, aber es genügt immerhin, um solchen Kunstfreunden, die den Escorial, den Prado

und die Kirchen von Toledo nicht kennen, eine Idee von der Art dieses höchst besonderen Meisters zu geben. Weit größer ist die Auswahl der Arbeiten des Marseillers Adolph Monticelli, der wie El Greco erst in den letzten Jahren zu Ruhm und Schätzung gelangt ist. Monticelli ist der Maler par excellence, für ihn existiert überhaupt nur die Farbe. Man könnte ihn den Feuerwerker der Malerei nennen, denn ein jedes seiner sprühenden und funkelnden Bilder ist ein pyrotechnisches Bouquet. Mitunter erinnert er an andere große Koloristen des neunzehnten Jahrhunderts: an den Engländer Turner, an Diaz, unter dessen Namen in früheren Jahren, als Monticelli noch unbekannt in seiner südfranzösischen Heimat lebte, viele seiner Arbeiten auf den Kunstmarkt kamen, oder auch an Ziem, der in manchen seiner schillernden Bilder von Venedig mit Monticellis Farbenpracht wetteifert. Noch zwei andere retrospektive Ausstellungen sind da; die eine gilt dem Maler und Radierer Jean François Chifflart, 1825—1901, die andere dem Radierer Rudolf Bresdin, 1822—1885. Beide waren keine Führer, Stürmer und Dränger, und es wird ihrem Andenken nicht sehr viel nützen, daß man einige ihrer besten Sachen jetzt zusammengebracht hat: tüchtige, gewissenhafte, talentierte Künstler, aber keine genialen Bahnbrecher, vielleicht Falken oder Sperber, aber keine Adler. Auch die Kollektivausstellung finländischer Kunst ist nicht besonders interessant, weil die meisten der daselbst vertretenen Künstler zu den regelmäßigen Gästen der Pariser Salons gehören, so daß sie uns hier nichts Neues zeigen.

Kommen wir nun endlich zu den eigentlichen Herbstausstellern: am besten ist das Bildnis vertreten, außerdem gibt es einige sehr gute Darstellungen von Land und Leuten, und endlich sind einige dekorative Malereien bemerkenswert. Unter den Porträtisten haben Claudio Castelucho und Albert Belleroche einige der besten Arbeiten gesandt, Belleroche ein weibliches Porträt, meergrünes Kleid in herbstlich rotgelber Umgebung, Castelucho eine sitzende weibliche Figur in Rosa und Lila, außerdem eine prachtvoll gemalte weibliche Studie am Meeresstrande. Vortrefflich ist auch das auf grün gestimmte, von gelblich-weiß bis zu braunschwarz gehende Bildnis von Simon Bussy und die stark dekorativ wirkende Biedermeiergruppe von Joachim von Bülow. Léon Cauvy bleibt der spanischen Manta treu, der er schon mehrere Ausstellungserfolge verdankt, Maxime Dethomas ist wieder mit mehreren ausgezeichneten farbigen Zeichnungen, darunter die Bildnisse der Schauspielerinnen Polaire und Dieterle vertreten, Rudolph Fornerod hat außer einem sehr guten, an die saftigen Sachen Cézannes erinnernden Stilleben zwei lebendige und frische weibliche Porträts gesandt, der Irländer Gerald Kelly eine junge Dame in Weißgelb auf braun, sehr vornehm zusammengestimmt, und alles in allem gewinnt man den Eindruck, daß das Bildnis die stärkste Seite des Herbstsalons ist.

Zwei Künstler haben dekorative Gesamtwerke ausgestellt: Maurice Denis und René Piot. Maurice Denis ist auf die wirklich recht gewagte Idee verfallen, die aber vermutlich noch lange unsere Maler reizen wird, nach so vielen anderen Meistern das Märchen von Amor und Psyche zu einem Zyklus von Wandgemälden zu benutzen. Wenn man diese Sachen sieht, muß man, wollend oder nicht, an die Farnesina und auch an Moritz von Schwind denken, und da hat Denis einen harten Stand. Nicht nur steht er an Erfindungsgabe weit hinter Raffael und Schwind, so daß seine Kompositionen etwas Gequältes und Mühsames haben, sondern auch seine Farbe ist gerade in diesen Arbeiten recht unleidlich. Schon immmer hat er jene rosigbläulichen Töne bevorzugt, welche unsere Augen quälen wie Essig unsere Zähne, aber hier ist das ganz besonders stark fühlbar. Die Sachen sind ja sehr hell und froh, wie alles von Maurice Denis, aber angenehm, dem Auge schmeichelnd sind sie nicht im geringsten, und viel eher könnte man das Gegenteil behaupten. Im Beiwerk zudem, wo sowohl Raffael als auch Schwind überaus reizend, leicht und gefällig wirken, ist Denis schwer, plump und reizlos. Alles in allem ein großer Fehler von ihm, uns den Vergleich mit Raffael und Schwind aufzuzwingen.

René Piot arbeitet in einer ganz anderen Note. Er geht finsteren und schwermütigen Träumen nach und kleidet diese folgerichtig in düstere Farben und schwere Formen. Obendrein hat er sich als Thema gar die Ausmalung einer Grabkammer gewählt, wozu freilich seine Farben und Linien vortrefflich passen. Asche zu Asche, Erde zu Erde, das ist die Signatur dieser Malerei, bei deren Anblick einem wirklich zu Mute wird wie einem Leidtragenden, der den Friedhof besucht. Auch Vallotton hat wieder ein dekoratives Gemälde ausgestellt: die vom Stiere entführte Europa. Es ist zu bedauern, daß Vallotton absolut malen will, seine Zeichnungen und Holzschnitte hatten etwas apartes, und diese Technik schien seiner Begabung besonders gut zu liegen. Als Maler leistet er nur recht Zweifelhaftes, denn seine Farbe ist unerträglich trübe und schwer. Die nackte Europa ist nicht von Fleisch, das Meer nicht aus Wasser, der Himmel nicht aus Luft, sondern alles ist Erde, gebrannte Erde, leblos, kalt und schwer, und wenn man die Zeichnung bewundern möchte, wird man von der Malerei immer aufs neue abgestoßen. Sehr prächtig wirken die dekorativen Arbeiten von Manzana-Pissarro, dem Sohne des impressionistischen Malers Pissarro. Manzana scheint sein ganzes Bild mit Gold zu untermalen, das dann besonders im Fleische hervorglänzt. Es entsteht dabei eine seltsam prächtige Koloration, die dem Gegenstande, zumeist orientalischen Szenen, die an Tausendundeine Nacht erinnern, ausgezeichnet angepaßt ist. Chérets überaus reizendes Pastell, eine Gesellschaft von Damen in einem Parke darstellend, ist schon erwähnt worden.

Alice Dannenberg hat wieder mehrere Szenen von dem Kinderspielplatze im Luxembourg-Garten ausgestellt, außerdem ein Interieur mit einem badenden Kinde, das seine Puppe wäscht, sehr geschickt und geschmackvoll aufgefaßt. Ähnliche Themata behandelt mit gleichem Glücke Martha Stettler, während der Amerikaner Georges Oberteuffer, den wir schon bei

den Unabhängigen gesehen zu haben glauben, ganz vortreffliche Szenen aus dem bretonischen Fischerleben ausstellt, sehr schön und apart in der Farbe. Es seien noch erwähnt die delikaten Kolorationen des Kanadiers James Wilson Morrice, die dramatischen Himmel des Norwegers Diriks und die amüsanten Karikaturen des Wieners Otto Feldmann. Der Prager Franz Simon hat außer sehr hübschen farbigen Radierungen einige Ölgemälde ausgestellt, die in ihrer schmutzigen und trüben Farbengebung lange nicht so gut wirken wie die Radierungen. Fast die gesamte Skulptur im Herbstsalon steht im Zeichen Rodins, und das ist ein sehr bedenklicher Lehrmeister, der an seine Nachahmer nicht sein großes technisches Können, sondern sein Räuspern und Spucken zu vergeben pflegt. Der Böhme Bohumil Kafka, der Kroate Ivan Mestroviç, der Franzose Duchamp-Villon e tutti quanti sind solche Rodinisten, die sich bemühen, ihr Vorbild zu überrodinisieren. Nur Matisse, der nicht nur malt, sondern auch bildhauert, ist von solcher Nachahmung frei: der ist, wenn ich ihn recht verstand, ein Narr auf eigene Hand und anerkennt ni dieu ni maître.

KARL EUGEN SCHMIDT.

NEKROLOGE

Der Porträt- und Historienmaler **Professor Gottlieb Biermann** ist gestorben. Er war am 13. Oktober 1824 zu Berlin geboren, hatte also bereits sein 84. Lebensjahr vollendet. Zahlreiche bekannte Persönlichkeiten sind von ihm gemalt worden. Die Nationalgalerie besitzt von seinen Werken das Porträt des Ägyptologen Lepsius.

PERSONALIEN

Der bekannte Maler und Radierer **Ferd. Schmutzer** wurde zum Professor der graphischen Künste an der Akademie der bildenden Künste in Wien ernannt.

Rom. Dr. *Pietro d'Achiardi*, welcher Prof. Ludwig Seitz als wissenschaftlicher Berater zur Seite gestanden hatte bei der Neuordnung der vatikanischen Galerie, hat nach Prof. Seitz' Tode den Auftrag bekommen, die Neuordnung zu beendigen.

× **Elsa Oppler-Legband** ist vom preußischen Kultusministerium beauftragt worden, einen *Fortbildungskursus für geprüfte Lehrerinnen der Handarbeit an höheren Mädchenschulen* in Berlin zu leiten. Es handelt sich dabei um eine durchgreifende Reform der weiblichen Handarbeit, soweit sie in der Schule gelehrt wird, nach neueren kunstgewerblichen Gesichtspunkten. Den Anstoß dazu hat die Ausstellung des Kunstgewerbemuseums im vergangenen Winter gegeben. Frau Oppler, der zum Zweck dieses Kursus Räume in der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums zur Verfügung gestellt worden sind, ist zugleich zum Mitglied der *Prüfungskommission* für Handarbeitslehrerinnen ernannt worden. Der Unterricht beginnt Mitte November. Es ist in Aussicht genommen, Fortbildungskurse für Handarbeitslehrerinnen an *Volksschulen* folgen zu lassen.

WETTBEWERBE

Das **Bibliographische Institut** in **Leipzig** schreibt vier Preise: 750, 500, 300 und 200 Mark für den Entwurf eines Einbandes zu der in Vorbereitung befindlichen neuen Auflage von Brehms Tierleben aus.

Als Resultat beim **Wettbewerb für eine Kirche in Schöneberg** erhielten den ersten Preis Architekt K. E. Bangert-Berlin, den zweiten Architekt J. W. Lehmann-Hamburg, den dritten Architekt P. Berger in Friedenau. Drei weitere Entwürfe wurden zum Ankauf empfohlen.

Die Preisträger der Villa Marmagliano für 1908/09. Dem preußischen Kultusministerium hat, wie man sich erinnert, der Berliner Maler Professor *Klein-Chevalier* seine Florentiner Villa Marmagliano insoweit zur Verfügung gestellt, als dort alljährlich besonders talentvollen Meisterschülern der Düsseldorfer Akademie ein Studienaufenthalt geboten werden sollte. Wie wir vernehmen, sendet die Regierung für dieses Jahr die Maler Wolfgang Pagenstecher, Emil Frische und Hans Deicker-Sartorius nach Florenz.

DENKMALPFLEGE

Ein nachahmenswertes **Beispiel zur Erhaltung alter Bauten** hat die **Hamburgische Regierung** gegeben. Den Bemühungen des »Vereins für Vierländer Kunst und Heimatkunde« und des Direktors Professor Dr. Justus Brinckmann ist es gelungen, den Hamburger Staat zum Ankauf der »Stadt Hamburg« in Bergedorf zu veranlassen. Der Ankaufspreis beträgt 90000 Mark. Dieser Fachwerkbau ist ein wertvolles historisches Denkmal und für das Straßenbild der alten Stadt von hoher Bedeutung.

Rom. Endlich ist der Wiederaufbau des *Palazzetto di Venezia*, des alten *Viridariums* Pauls II. endgültig beschlossen worden. Der Bau wird in der alten Form wieder aufgeführt werden anliegend an den großen *Palazzo di Venezia*. Zu diesem Zwecke hat die italienische Regierung dem österreichischen Botschafter das an Piazzo S. Marco angrenzende Areal, von welchem alle Häuser schon abgetragen worden sind, übergeben.

Zu Leonardos Abendmahl in Mailand. Der um die Kunstdenkmäler in Mailand und der Lombardei hoch verdiente Architekt *Luca Beltrami* schreibt dieser Tage in der römischen Zeitung *Giornale d'Italia* über die Geschichte, die Technik und die Erhaltung von Leonardos Abendmahl im Kloster von *Santa Maria delle Grazie*. Er beweist auf Grund von Dokumenten und alten Stichen, daß die Behauptung, der Maler habe das Werk im Jahre 1499, als er Mailand verließ, unfertig gelassen, in das Reich der Fabeln zu setzen ist. In einem Rechnungsbuch vom Jahre 1497 steht die Anmerkung: *per lavori facti in lo Refettorio dove depinge Leonardo li Apostoli*, und Fra Luca Pacioli beschreibt in seinem Buche *De divina proportione* eine Versammlung im Schlosse von Mailand vom 9. Februar 1498, bei welcher Leonardo zugegen ist und als Autor seines berühmtesten Gemäldes erwähnt wird. — Es ist also wohl richtig anzunehmen, daß im Jahre 1497 das Werk fertig war. Was den Beginn betrifft, so meint Beltrami annehmen zu können, daß Leonardo sich schon vor 1496 daran machte. *Lodovico il Moro* war im Mai 1495 Herzog von Mailand geworden und es ist also wahrscheinlich, daß er kurz nachher den geliebten Künstler mit dem Auftrag bedacht habe, das Refektorium des von ihm besonders bevorzugten Klosters delle Grazie zu schmücken. Wer sich über die lange Zeit wundern sollte, die Leonardo an das Werk wandte, bedenke, daß diese nicht der einzige Auftrag war, der ihn damals beschäftigte. Bandello, der den Meister bei der Arbeit sah, gibt uns ein lebendiges Bild von seiner Tätigkeit in der Zeit: »*La mattina a buon'ora*, schreibt er, *a montare sul ponte e dal nascente sole sino all'imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano . . . e tuttavia dimorava talora una o due ore del giorno a solamente contemplare, considerare, et esaminando tara sè le sue figure giudicava. L'ho anco veduto partirsi da mezzo giorno,*

quando il sole è in leone da Corte vecchia, ove quello stupendo cavallo di terra componeva, e venirsene dritto alle Grazie; et asceso sul ponte pigliare il pennello, et una o due pennellate dare ad una di quelle figure, et di subito partire e andare altrove. Schon aus dem Jahre 1517 haben wir Kunde, daß an dem Meisterwerk sich Schäden zeigten. Der Kardinal von Aragon, welcher Leonardo am Hofe Franz' I. in Amboise kennen und schätzen gelernt hatte, und seine Werke bewunderte, wünschte bei seiner Durchreise durch Mailand im Jahre 1517, das Abendmahl zu sehen und sein Sekretär *Antonio de Bellis* schrieb in seinen Aufzeichnungen, daß die Malerei wunderbar sei *benchè incomincia a guastarsi, non so si per la umidità del muro, o per altra inadvertentia. Paolo Giovio* († 1522) schrieb, daß das Gemälde einem sicheren Untergang geweiht sei, weil der Maler es sonderbarerweise mit Ölfarben auf den Bewurf der Wand gemalt habe, und das wiederholten nach ihm alle Kunstschriftsteller, die sich damit beschäftigten. Das köstliche Werk wurde längere Zeit fast als verloren angesehen und nach den Restaurierungsarbeiten, die der Kardinal Federico Borromeo daran machen ließ, so vernachlässigt, daß die Dominikanermönche, welche das Kloster bewohnten, es wagen konnten, das Türchen unter Christi Figur erweitern zu lassen. Was die von Leonardo gebrauchte Technik betrifft, so meint Beltrami nach Cavenaghis genauen Prüfungen, daß es sich um *tempera forte* handle. Die letzten Arbeiten, die an der Mauer und an der gemalten Oberfläche selbst von Cavenaghi vorgenommen worden sind, sollen nach Beltrami und den besten Sachverständigen genügend sein, um das Werk vor dem Fortschreiten des Ruins zu bewahren. *Fed. H.*

FUNDE

Neue Rembrandturkunden hat Herr Dr. A. Bredius im Amsterdamer Notariatsarchiv wieder entdeckt. Die eine ist von ihm in der neuesten Lieferung von »Oud-Holland« publiziert worden. Es ist ein mutuales Testament, von Rembrandt und seiner jungen Frau Saskia am 17. November 1635 vor dem Notar Sybrant Cornelissen aufgesetzt und von beiden unterschrieben. Hervorzuheben ist aus diesem Testament eigentlich nur, daß der alten Mutter Rembrandts 2000 fl. ausgesetzt werden. Ich merke an, daß nicht ganz einen Monat später, am 15. Dezember desselben Jahres 1635, Rembrandts erster Sohn Rumbartus getauft wurde. Es wäre vielleicht nicht unmöglich, daß der Anlaß zur Aufstellung des Testamentes durch die kurz bevorstehende Geburt dieses, ihres ersten Kindes gegeben wurde. Hiergegen könnte freilich sprechen, daß man in dem Ganymed in Dresden und in dem einen Kind auf der Radierung der Pfannkuchenbäckerin als Modell den kleinen Rumbartus annimmt (Valentiner, Rembrandt und seine Umgebung, Seite 29). Beide Darstellungen sind schon 1635 datiert, das Kind müßte, nach seiner Größe auf dem Dresdener Bilde zu schließen, bereits in der ersten Hälfte des Jahres 1635 geboren sein. Auf der Pfannkuchenbäckerin kommen ja mehrere Kinder verschiedenen Alters vor. Das vorn sitzende, von dem Hund bedrängte scheint mir aber älter als noch nicht ein Jahr zu sein. Jedenfalls läßt sich schwerlich mit Bestimmtheit sagen, wann Rumbartus geboren wurde.

Interessanter eigentlich als dies Testament ist eine andere auf Rembrandt Bezug nehmende Urkunde vom Jahre 1671. Sie erzählt uns von dem *alten* Rembrandt, aus seinem letzten Lebensjahre: Er malte damals auch im Auftrage des gelegentlichen Bilderhändlers Dirck van Kattenburgh, eines Mannes, der allerhand Spekulationen machte, bald in Aktien der Indischen Kompagnien, bald mit Häusern, bald auch in Gemälden. Der bekannte Maler Allardt van Everdingen und sein Sohn Cornelis gaben nämlich am 12. Mai 1671 eine Erklärung ab, in der es unter anderem heißt, daß er, Allardt van Everdingen, einige Monate vor dem Tode des Malers Rembrandt van Rhyn von Dirck van Kattenburgh einen »Simeon« kaufen wollte, der von Rembrandt gemalt, aber noch nicht ganz vollendet war. Cornelis van Everdingen hatte das Bild häufig im Atelier Rembrandts gesehen, und Rembrandt hatte diesem auch erzählt, daß dies Gemälde dem van Kattenburgh gehörte. Auch habe van Kattenburgh ihm Kupferplatten gegeben, um eine Passion zu radieren. — Zur Kenntnis des Lebens des alten, durch Unglück und Krankheit gebeugten, aber immer noch tätigen Künstlers ist dies Dokument gewiß von großem Wert. Herr Dr. Bredius machte von dieser Urkunde zum erstenmal öffentliche Mitteilung in einer der letzten Sitzungen der Königl. Akademie der Wissenschaften in Amsterdam. *K. F.*

Durch die holländischen Zeitungen geht eine Notiz, nach der Herr **Dr. Hofstede de Groot** in einem im Metropolitan-Museum in New York von Pierpont Morgan leihweise ausgestellten Gemälde einen *Vermeer* wiedererkannt haben soll, der bisher nur aus einer alten Beschreibung bekannt war. Hoffentlich bestätigt sich diese Nachricht. Eine andere Entdeckung von Herrn Dr. Hofstede de Groot kann ich als sicher mitteilen. Ein G. Camphuysen genanntes Bild der Sammlung John G. Johnson in Philadelphia stellte sich als ein Frühwerk von *Pieter de Hooch* in der Art des Bildes in der Galerie Borghese in Rom heraus. *K. F.*

Freskomalereien aus dem 14. und 15. Jahrhundert sind im Kreuzgang des alten Kapuzinerklosters in **Landshut** entdeckt worden und sollen restauriert werden.

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Die privaten Salons der Hauptstadt haben ihr Wettrennen schon längst eröffnet, und mit Behagen sieht der umherwandernde Kunstfreund aufs neue dem Schauspiel dieses Wintersports zu. Er stellt befriedigt fest, daß er es nächstens überhaupt nicht mehr nötig haben wird, von diesem »Platze« aus, wie die Kaufleute sagen, Reisen zu unternehmen, da ihm hier nahezu alles, was ihn von der zeitgenössischen Produktion beider Hemisphären interessiert, an Ort und Stelle höchst sauber präsentiert wird.

Schulte begann mit der umfassenden Spitzweg-Ausstellung, die im Februar zu des Meisters hundertstem Geburtstage in München zu sehen war. Die große Schau über dies köstliche Lebenswerk hat hier frohes Entzücken erregt. Die drei Elemente in Spitzwegs Malerei, die man vielleicht bezeichnen kann als das Schwind-, das Böcklin- und das Fontainebleau - Element — was natürlich cum grano salis zu verstehen ist —, ließen sich an zahllosen Beispielen studieren und in ihren Nüancierungen und Verschmelzungen verfolgen. Es war ein dreifacher Genuß; man schwelgte in Behagen, Bewunderung und Ergötzen. Altväterisches verband sich mit Modernem, Deutsches mit Europäischem, Realistisches mit Phantastischem, Kleinbürgerliches mit Großartigem, Gravität mit Heroismus, Delikatesse mit verschmitztem Humor. Solch eine Mischung gibts nur bei Spitzweg.

Darauf ließ Schulte dann eine Sammlung ausländischer Kunst folgen. Eine Kollektion französischer Maler, in der hauptsächlich Fontainebleauer mit feinen Proben zu Worte kommen, darunter Corot mit einem Blick auf Neapel bei trübem Wetter, einer delikaten »Ansicht von Moncoussin« und einigen anderen Bildchen, Diaz mit einer temperamentvoll gemalten Zigeunergruppe usw. Sodann eine große Serie von Arbeiten Fantin-Latours: kostbare Stilleben, Porträts von außerordentlichen Qualitäten

(die zwei Schwestern des Künstlers, ein anderes vorzügliches Doppelbildnis zweier Damen im Zimmer, ein weibliches Einzelporträt in schwarzer Toilette, ein englischer Maler Ridley), und die ganze Reihe von Fantins Lithographien, diese feinsinnigen Huldigungen an Berlioz, an Richard Wagner und andere deutsche Musiker, denen sich noch eine Anzahl von Handzeichnungen anschließen. Schließlich eine Gruppe neuerer Holländer, die aber ein bischen bunt zusammengestellt ist; einige Israëls' führen dabei, ein Städteblick von J. Voermann, ein an Bosboom erinnerndes Kircheninterieur von Jak. Snoeck, eine Herbstlandschaft von A. M. Gorter, ein Mühlenbild von Mauve fallen auf.

Bei *Cassirer* erschien zuerst Uhdes großes Abendmahlbild, das wie eine Zusammenfassung aller Sehnsucht und alles Könnens des verehrten Münchner Meisters wirkte, und eine Kollektion neuer Arbeiten von Ulrich Hübner, der mit ihnen erkennen ließ, wie er zurzeit seinen frischen, prächtigen malerischen Vortrag durch eine zartere und mannigfaltigere Behandlung des Lichts bereichert. Silbrig feine Töne, gelbliche Akzente, die an Slevogt erinnern, gesellen sich seiner Farbenskala zu und erhöhen ihre Ausdrucksfähigkeit. Soeben hat Cassirer eine neue Ausstellung folgen lassen: eine ungemein interessante *Sammlung moderner Stilleben,* die im Grunde alles vorbringt, was sich heute über dies Thema sagen läßt. An einigen älteren Stücken von Renoir sieht man, wie sich die Farbenanschauung der Impressionisten in der ersten Zeit mit der »nature morte« auseinandersetzte. Noch ziehen sich Fäden zu Vollon hinüber; aber die Altmeisterfarben treten zurück, und der Gesamtton wird heller, kühler. Auch ein paar Proben von Manet (»Fische«, eine kleine Sinfonie in schwarz, grau, gelb; einige Pfirsiche von holdester Samtweichheit) deuten in diese Periode. Dann aber hellt sich die Farbe auf, und jubelnd üben sich die Maler an diesem Vorwurf, dem malerischen Vorwurf par excellence — mit Recht hat Meier-Gräfe die gesamte moderne Malerei im Grunde als »Stillebenmalerei« charakterisiert. Alle beteiligen sich an diesen phantastischen Spielen mit leuchtenden Früchten und Blumen, die zu Schalen und Schüsseln, Tassen und Vasen, Tischdecken und Tapeten abgestimmt werden, und jeder in seiner Art. Renoir, indem er nun die modernisierte Rokokograzie seiner Frauenkörper auf Melonen und Tomaten, Birnen und Weintrauben überträgt. Monet, indem er seine analytische Kunst an diesen geduldigsten Objekten übt. Pissarro, der auch hier der auflösenden Technik eine innere beruhigende Synthese sichert (von ihm sieht man zwei besonders schöne Stücke mit hell- und dunkelblauem Wandhintergrund). Dann kommt Cézanne, um gerade an diesen Motiven seine neue, lapidare Farbenanschauung zu erproben und zu stützen; neu für uns sind seine Blumenaquarelle mit ihrer geistreichen Konturenmalerei, originelle europäische Japonismen. NebenCézanne: Gauguin und van Gogh. Hinter ihm Manguin, der durchaus im Geist seines Meisters arbeitet. Zuletzt die Jüngeren, die wieder mehr prickelnde Buntheit zulassen: Albert André, Durenne (mit besonders delikaten Stücken vertreten), d'Espagnat, Henri Matisse, Bonnard und einige andere. Bei den Deutschen weist Charles Schuch in die Leiblperiode zurück; Liebermann (mit einem Interieur aus einem Schlächterladen in Rot und Braun) hält auf Manetsche Toneinheit; Breyer, Kardorff, Pottner, die jüngeren Berliner, halten sich an Impressionistenmuster; E. R. Weiß lehnt sich an Cézanne; Slevogt geht auch hier eigene Wege und schickt zwei entzückende Farbenspiele: ein Armband in blauem Etui und einige kleine Bibelots, einmal auf hellem, dann auf dunklem Grunde. Das Auge erlebt in dieser Ausstellung ein kleines Fest.

Zugleich findet man bei Cassirer die neueste Ernte von *Corinth.* An der Spitze ein großes Bild mit mehreren Figuren »Die Totenklage«, ein bischen schwer und schwärzlich in der Farbe, aber in dem modernisierten Akademismus der Komposition und in der prachtvollen, diesmal nicht mit Kraftmeiertum protzenden Formauffassung der Akte von glänzender Wirkung. Dazu einige Aktstudien, Porträts (das hübscheste das des Malers Paul Baum vor dörflichem Landschaftshintergrund) und ein paar ganz zarte, verträumte, völlig uncorinthische Waldinterieurs.

Stilleben gibt's zu gleicher Zeit bei *Casper* in der Behrenstraße, elegante kleine Sächelchen von den hier wenig bekannten Franzosen D. Bergeret, J. Choquet, H. Montassier, M. Moisset, zarte, feine Bildchen von behutsamen hellen oder gedämpften Akkorden, wie geschaffen zum Schmuck eines Boudoirs oder eines Salons im Louis XVI.-Stil. Stilleben findet man ferner zurzeit bei *Gurlitt,* wo Ludwig Stutz ein paar schöne neue Blumenarrangements zeigt. Die Hauptwände bei Gurlitt aber beherrschen Theodor Hagen, der redliche Weimarer Landschafter, mit seinen weiten Blicken über Wiesen und Felder, die an Feinheit des Lichts und des Tons gewonnen haben, ohne ihren gesunden Realismus und ihre deutsche Stimmung aufzugeben, und der Dresdener Robert Sterl, der seine breit gemalten Bilder und Studien neuerdings in so bemerkenswerter Weise gelockert und farbig belebt hat. Die Dresdener Ausstellung gab von dieser jüngsten Entwicklung Sterls schöne Proben; hier haben wir jetzt ein famoses Bild, das sie bestätigt: »Hoforchester in Peterhof«, eine sehr frische und zugleich sehr noble Zusammenstellung der roten Uniformröcke, der schwarzen Käppis und der bläulich-weißen Notenständer. Den Hauptanziehungspunkt der jetzigen Gurlitt-Ausstellung aber bildet eine große Kollektion Aquarellzeichnungen von *Constantin Guys,* der in Deutschland mehr bewundert als — gekannt ist, glänzend hingetuschte Bildchen von Kokotten, Reitern, Equipagen, Gesellschaftsszenen. Die pikante Flottheit dieser Blättchen, die Grausamkeit, mit der das Laster festgenagelt wird, und die wie ein Vorklang von Lautrec ist, die technische Bravour der rasch hingeworfenen lebendigen Gruppen und Gestalten, die geistreiche Art der abkürzenden Zeichnung ergeben einen großen Genuß. Es steckt in diesen Momentbildchen aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts eine Modernität des Sehens, Auffassens und Wiedergebens, die sie über alle zeitgenössischen Karikaturen hinaus (die wahrhaftig auch nicht von schlechten Eltern waren) unmittelbar in unsere Gegenwart rückt. — Vorher sah man bei Gurlitt eine große Kollektivausstellung von *Wilhelm Steinhausen* (dessen Name sich seltsam nach dem des Constantin Guys ausspricht), eine schöne Übersicht über seine altfrankfurterisch-realistische Landschaftskunst, seine an Thoma sich anschließende, vom Frankfurter Spätnazarenertum noch beeinflußte religiöse Malerei und die tief empfundene Stimmungskunst seiner Porträts und Familienbilder, in der sich jene beiden Elemente miteinander mischen. Man fand auch die entzückenden kleinen Landschaftsskizzen, die Steinhausen »Tagebuchblätter« genannt hat, Erinnerungen an frohe Reisetage, in denen sein inniges, dankbares Naturgefühl sich wie in weltlichen Gebeten äußert, und doch zugleich mit reifstem sinnlichen Farbengefühl.

Bei *Keller & Reiner* gab's zuerst eine Nachlaßausstellung des Düsseldorfers *Peter Janssen* und dann eine Kollektion von Skulpturen *Otto Lessings,* der zu den sichersten und besten Könnern unserer älteren Bildhauergeneration gehört.

M. O.

Eine interessante Ausstellung wird mit Beginn des nächsten Jahres in **London** abgehalten werden. Die seit 1841 bestehende satirische Wochenschrift »Punch« will ihre

Entwickelung in einer **Ausstellung der Originalzeichnungen, Originalhandschriften** der in ihr gebrachten Beiträge und allem, was zu dem Wirken ihrer Mitarbeiter gehört, kundgeben. Die Eigentümer fordern daher auf, daß man ihnen zu dieser Ausstellung leihweise zur Verfügung stellt: Originalzeichnungen von Punchkünstlern, namentlich von früheren; Drucke, Lithographien, kolorierte Tafeln usw., die aus dem Punch sind; Dokumente und Autographen (Briefe), die auf die Wochenschrift Bezug haben; Manuskripte von Punchartikeln, Gegenstände aus dem Besitz von Punchmännern und überhaupt alles, was auf die geistvolle Zeitschrift von 1841 bis jetzt Bezug hat. *M.*

× Eine Ausstellung »**Die Puppe einst und jetzt**« hat in Berlin das Warenhaus *Tietz* in der Leipzigerstraße veranstaltet. Sie vereinigt historische Puppen: Tonfiguren aus dem 14. Jahrhundert (Leihgaben des Germanischen Museums in Nürnberg), entzückende Nymphenburger Porzellanpüppchen aus dem 18. Jahrhundert in zierlich-akkurater Rokokobekleidung und anderes, mit Proben neuester Bemühungen, das beliebteste Spielzeug des Kindes aus der häßlichen Starrheit der fabrikmäßigen Konvention zu erlösen. Zu diesem Zwecke haben zahlreiche Künstler natürlicher und individueller gehaltene Köpfe modelliert, die zum Teil durch eine allzu naturalistische oder karikaturistische Behandlung übers Ziel hinausschießen, daneben aber außerordentlich brauchbare Muster darstellen. Namentlich Paul Vogelsanger, Marie Mare-Schnür und der Bildhauer Joseph Wackerle in München, der Schöpfer der ausgezeichneten großen Majolika-Figuren in der Ausstellung »München 1908«, von Berlinern die Bildhauerin Helene Quitmann, die Malerin Klara Siewert, Helene Stern, die geschmackvolle Gattin des Malers Ernst Stern, haben reizende Arbeiten beigesteuert. Auch die Kostümierung ist mit größter Sorgfalt behandelt. Die lustigen Figuren von Fritz und Erich Kleinhempel in Dresden wenden sich wieder mehr an die Erwachsenen oder gar an die Sammler solcher Kuriositäten als eigentlich an Kinder. Eine Reihe lieblicher Porzellanpüppchen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigt übrigens, daß wir auch auf diesem kleinen Sondergebiet damals in Deutschland mehr Geschmack aufzuweisen hatten als in den jüngsten Jahrzehnten. Die ganze Veranstaltung ist reich an Anregungen aller Art. — Wie stark das Interesse für diese Dinge augenblicklich ist, beweist auch der Plan des *Hohenzollern-Kunstgewerbehauses* (Friedmann und Weber), im November eine verwandte Ausstellung »*Trachtenpuppen und plastische Karikaturen*« zu eröffnen.

Die **Freie Vereinigung der Graphiker** in **Berlin** wird im November im Künstlerhause eine Sonderausstellung veranstalten.

Die **Ausstellung München 1908** ist am 19. Oktober geschlossen worden. Oberbürgermeister v. Borscht betonte in einer längeren Rede, daß sie einen über Erwarten großen Erfolg gehabt und schon jetzt ein *Reingewinn von mindestens 400000 Mark* feststehe.

SAMMLUNGEN

Das Münchener Antiquarium ist durch den bayerischen Verein der Kunstfreunde, der es der reichen — aber leider so schlecht untergebrachten — Sammlung als Leihgabe überwiesen hat, in den Besitz eines prächtigen Stückes gelangt, um den es die anderen Antiquitätensammlungen wohl beneiden dürfen. Es handelt sich um einen *jonischen Volutenkrater* in Bronze von hervorragendem Kunstwert und ganz einzigdastehender Erhaltung. Im South-Kensington-Museum in London und auf der Ausstellung von Antiken aus Privatbesitz im Burlington fine Arts Club (1905) hatte das Prunkstück schon Aufsehen erregt. In der Prachtpublikation der Burlington-Ausstellung ist es auch abgebildet. Aber jetzt erst, nachdem in geschickter Weise durch den Leiter des Münchener Antiquariums Dr. Johannes Sieveking die Metallwucherungen entfernt worden sind, läßt sich die großartige Schönheit des 65 cm hohen Kraters von 1,43 m Umfang ganz erkennen. Unter dem Patinagrün leuchtet das goldhelle Braun der ursprünglichen Bronzefarbe hervor; köstlich sind die großen Volutenhenkel, die in die Schlangenleiber zweier mit kurzem Schuppenwams bekleideter Gorgonen auslaufen, und die fast klassischen Dekorationsmotive. — Eine unvergleichliche jonische Arbeit, vielleicht aus Chalkis auf Euboia, hat hier der campanische Boden bewahrt. Die Entstehungszeit des Prunkgefäßes ist die zweite Hälfte des 6. vorchristlichen Jahrhunderts. *M.*

Ein **sächsisches Denkmalarchiv** ist in der Technischen Hochschule zu Dresden eröffnet worden. Es wird beabsichtigt, alle auf die Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen Bezug nehmenden Darstellungen zu sammeln. Ein reicher Bestand ist bereits vorhanden.

Das Museo Stibbert. Ein neues Museum wird demnächst in Florenz zugänglich werden, indem die Stiftung des vor zwei Jahren in Florenz verstorbenen Engländers Frederic Stibbert jetzt von der Munizipalverwaltung akzeptiert worden ist. Es handelt sich um die an den Montughiabhängen über Ponte Rosso gelegene Villa des kunstsinnigen Sammlers mit ihren reichen Schätzen und einem Kapital von 800000 Frs., das zur Unterhaltung des »Museo Stibbert« von dem Mäzen der Stadt Florenz vermacht ist, wodurch nunmehr den weltberühmten Sammlungen der Arnostadt ein neues Glied angefügt wird. Die Gemälde, Statuen und Kunstmöbel der Sammlung Stibbert sind nicht außergewöhnlich; einzigartig ist sie aber durch ihre persischen Teppiche und ihre Waffen. Mit letzteren kann das neue Museo Stibbert fast der berühmten Turiner Waffensammlung Konkurrenz machen. — In erster Linie hatte der Engländer der englischen Regierung seine Schätze zugedacht; Florenz war erst in zweiter Linie bedacht, falls die englische Regierung die mit dem Legat verknüpften Bedingungen nicht erfüllen konnte oder wollte, die, wie wir annehmen, mit dem italienischen Kunstausfuhrverbote zusammenhängen. *M.*

STIFTUNGEN

Zwei ansehnliche Vermächtnisse sind dem **Verein Berliner Künstler** zugefallen. *Bankier Helfft* hat ihm ein Kapital von 30000 M. hinterlassen, und die *Pulfschen Erben* haben ihn mit einem Legat von 20000 M. bedacht.

VEREINE

× Prof. Dr. **Georg Treu** in Dresden wird bei der nächsten Generalversammlung der Goethe-Gesellschaft in Weimar, Pfingsten 1909, den Festvortrag halten, der bei dieser Gelegenheit zum erstenmal das Gebiet der bildenden Kunst berühren soll (Henry Thodes Vortrag vor zwei Jahren »Goethe der Bildner« hielt sich ganz allgemein). Professor Treu wird über den Wandel in den Anschauungen vom Hellenentum sprechen.

VERMISCHTES

× **Max Liebermann** hat soeben ein Porträt des Generaldirektors der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft, Emil Rathenau vollendet, das für das neue Geschäftsgebäude der »Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft« bestimmt ist. Zurzeit arbeitet der Künstler an einem Bildnis des Stadtdirektors Tramm von Hannover, das die Hannöversche Kommunalbeamtenschaft bei ihm bestellt hat.

Der Neubau der **Kunstakademie in Kassel** ist am 20. Oktober eingeweiht worden.

Professor **Adolf Hildebrand,** der berühmte Bildhauer der auch mit der Feder so anregend von seiner Kunst Zeugnis zu geben weiß, hat eine Sammlung seiner literarischen Arbeiten veranstaltet, welche demnächst im Verlag von J. H. Ed. Heitz (Straßburg) erscheinen wird. Die *»Gesammelten Aufsätze von Adolf Hildebrand«* behandeln unter anderem folgende Themen: »Einiges über die Bedeutung von Größenvorstellung in der Architektur«, »Zur Museumsfrage«, »Beiträge zum Verständnis in der Baukunst«, »Wie die Natur und die Kunst arbeiten«, »Münchener Künstlertheater«. Die Artikel sind jeweils bei aktuellen Veranlassungen entstanden und seinerzeit in verschiedenen Zeitschriften und Zeitungen erschienen; ihr Erscheinen in Buchform ist deshalb von besonderem Wert.

Eine große Stadthalle soll in **Hannover** auf dem Gelände des Bella-Vista-Parkes errichtet werden, der sich dem neugeschaffenen Maschparke mit seinem Rathaus- und Museumsbau anschließt. Es wird durch das Zusammenwirken der großen Monumentalbauten ein bedeutendes Architekturbild gewonnen werden. Die baukünstlerische Gestaltung wird nach einem neuartigen *Arbeitsverfahren* gelöst, das sich schon beim Rathausbau in Hamburg bewährt hat. Nach Programmskizzen des Stadtoberbaurates Dr. Wolff und mit ihm gemeinsam entwirft eine Gruppe hannoverscher Architekten die Baupläne. Nach ihrer Feststellung bearbeiten die einzelnen Architekten in abgeschlossenen Gruppen die baukünstlerischen Ausführungen, denen durch dies Verfahren eine reiche Abwechselung, namentlich der Innenräume, gesichert wird. Man erwartet auf diesem Wege schnellere und reifere Erfolge und hat daher von dem ursprünglich geplanten Wettbewerb Abstand genommen.

Inhalt:

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 5. 13. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

ANTONIO NICHT *VITTORE* PISANELLO!

Vor zwei Jahren habe ich in meiner Studie über Francesco Laurana den Nachweis zu führen gesucht, daß Pisanello für den berühmten Triumphbogen des Alfonso in Neapel Entwürfe gemacht haben muß, die wohl teilweise in dem untersten Geschoß und in dem Relief des Triumphbogens darüber auf uns gekommen sind, wenn auch durch die Hände der ausführenden Meister verändert und verstümmelt. Abgesehen davon, daß Pisanello tatsächlich wiederholt in den Diensten Alfonsos erscheint und für ihn auch als Medailleur tätig gewesen ist, versuchte ich die unverkennbaren Einwirkungen seiner Kunstweise auf die Gestaltung der beiden unteren Bogengeschosse durch den Nachweis zu erklären[1]), daß der größere Teil der in dem Codex Vagliardi in Paris befindlichen Zeichnungen Kopien von der Hand eines Schülers Pisanellos nach dessen verloren gegangenen Entwürfen für das Triumphzugrelief des Bogens darstellen. Venturi hat in der Rezension meines Buches in der Arte[2]) sich gegen diese Ausführung erklärt. Ohne an meinen Deduktionen irgendwie sachliche Kritik zu üben oder auf die fraglichen Zeichnungen die Leser hinzuweisen, greift er nur eine nebenbei gemachte Bemerkung heraus und geht der Hauptsache aus dem Wege[3]). Ich gäbe deshalb ein »disegno scorretto, fantastico«, indem ich glauben machen wolle: »l'arco disegnato anche su abbozzi del Pisanello, il quale dormiva il sonno eterno da qualche anno allorchè l'arco stesso fu costruito.« Venturi tut so, als sei seine Behauptung, Pisanello müsse spätestens 1451, dem Jahre des Beginnes der Erbauung des Triumphbogens, gestorben sein, dokumentarisch erwiesen. Gewiß wird Pisanello seit 1449 nicht mehr urkundlich genannt. Jedoch erst im Jahre 1456 haben wir durch eine Notiz Fazios eine sichere Nachricht von dem Tode des Meisters. Aber der fragliche Passus, in dem Fazio von Pisanello sagt: »in pingendis formis rerum sensibusque exprimendis ingenio prope poetico putatus est«, gibt gar keine Anhaltspunkte für den Schluß Venturis, daß Fazio von Pisanello spreche »come di uomo morto da tempo«. Auch übergeht Venturi ganz den bekannten schon von Gaye publizierten Brief des Carlo de' Medici an Giovanni de' Medici, worin dieser am 31. Oktober 1455 schreibt »Io avevo a questi dì comprate circha di 30 medaglie di ariento, multo buone da uno garzone del Pisanello, che morì a questi dì« Carlo di Medici gibt doch sicherlich kein »disegno fantastico« der Wirklichkeit in dieser einfachen Notiz. Nun geht mir soeben von dem verdienstvollen Direktor der Veroneser Kommunalbibliothek ein von ihm verfaßtes Schriftchen zu, das auf wenigen Seiten nun nicht nur den Nachweis führt, daß Pisanello tatsächlich erst im Oktober 1455 und vielleicht in Neapel gestorben ist, sondern zugleich gestützt auf neue glückliche archivalische Funde und scharfsinnige Kombinationen den Nachweis führt, daß wir bisher über den Vornamen eines der berühmtesten Namen der italienischen Kunstgeschichte falsch orientiert waren.

Für den Vornamen Pisanellos haben wir zwei Quellen. Erstens eine Tafel des Berliner Museums, die aus dem Besitze des Bart. dal Pozzo stammt und die Inschrift trägt: »Opera Di *Vettor* Pisanello de San Vi Veronese MCCCCVI.« Dieses Gemälde ist augenscheinlich also seit seiner Entstehung in Verona gewesen und Pozzo erwähnt es selbst in seinem Buche »le Vite dei pittori, degli scultori ed architetti veronesi, Verona 1718«, pag. 9. Außer dieser Inschrift gibt nur noch Vasari den Vornamen Pisanellos an. In seiner ersten Ausgabe vom Jahre 1550 schreibt er: »Pisanello per proprio nome detto Vittore«, in der Ausgabe vom Jahre 1568 dagegen: »Pisano o vero Pisanello«. Der Vergleich der beiden Textstellen läßt zweifellos eine gewisse Unsicherheit in der Gruppierung der beiden Namen erkennen. Außer diesen beiden Quellen fehlt jeder Beleg dafür, daß Pisanello tatsächlich den Vornamen Vittore geführt hat. Weder auf den Medaillen noch in irgend einer der uns erhaltenen dokumentarischen oder literarischen Notizen über Pisanello kommt der Name vor und auch die Epigramme des Guarino Veronese und

1) Siehe S. 66, Abb. 26; S. 68, Abb. 27 und Tafel X.

2) Auch die Untersuchungen Avenas, aus denen hervorgeht, daß der Bogen in vier Absätzen gebaut wurde, bestätigt meine Annahme.

3) L'arte 1907, X, S. 472. Nach Venturis Text könnte man meinen, ich führte für meine Behauptung nur die vage Notiz, wonach ein »Eneas Pisano« 1449 in Neapel genannt wird, an, obwohl ich darauf hinweise, daß diese Notiz wohl nichts mit Pisanello zu tun hat. Wie Venturi dazukommt, in der Rezension von mir zu behaupten »A Roma egli ha voluto riconoscere la mano del *Laurana* ne' bassorilievi della *Confessione* di San Pietro, testè publicati da L' Arte da Paolo Giordani,« ist mir ganz *unverständlich. Denn erstens steht davon in meinem Buche nichts* und zweitens fußt Paolo Giordani selbst in seinem Aufsatz teilweise auf den Ergebnissen *meiner eigenen* kurz vorher in den Jahrbüchern der preußischen Kunstsammlungen publizierten Forschungen, nach denen die Reliefs teilweise dem Pietro Paolo genannt Nino zuzuschreiben sind. (Daß die Darlegungen Giordanos, soweit sie von meinen Ergebnissen abweichen, sehr wohl mit diesen in Einklang zu bringen sind, werde ich an anderer Stelle dartun.) Aber es ist doch jedenfalls ganz erstaunlich, daß ein Rezensent in solch oberflächlicher Weise unrichtige Behauptungen aufstellt. Ein Mann wie Venturi sollte doch auch den Schein vermeiden, als ob er bei einer wissenschaftlichen Besprechung den tatsächlichen Sachverhalt in tendenziöser Absicht entstellte.

des Vespasiano Strozzi und andere erwähnen ihn nicht. Es liegt daher der Gedanke nahe, daß jene beiden Quellen für den Vornamen »Vettore« in Zusammenhang stehen. Da das genannte Gemälde seit seiner Entstehung bis zum Verkauf an das Berliner Museum in Verona gewesen ist und Vasari nach seinem eigenen Zeugnis über Veroneser Künstler durch den in Verona ansässigen Dominikaner Marco de' Medici orientiert wurde, ist dieser Zusammenhang tatsächlich mehr als wahrscheinlich und damit fußt unsere Kenntnis des Vornamens Pisanellos nur auf einer einzigen unsicheren Stütze. Denn es müßte erst erwiesen werden, daß jener Meister des Bildes identisch ist mit dem berühmten Maler und Medailleur Pisano und dagegen sprechen alle stilistischen Indizien.

Biadego hat nun eine urkundliche Notiz gefunden, die die Frage nach dem Vornamen des Meisters endgültig löst. In den Listen des Kirchensprengels von San Paolo zu Verona findet sich im Jahre 1433 folgender Vermerk:

Dona Isabetta uxor condam Filipi de Hostilia 70 ann.
Antonius Pisanus pictor eius filius 36 ann.

Weiterhin wird eine vierjährige Tochter und zwei Diener, ein »famulus« und eine »famula« erwähnt. Dieser Antonius Pisanus ist danach 1397 geboren und kann nicht mit dem Meister des Berliner Bildes, der erheblich früher geboren sein muß, identisch sein. Es gibt also mithin zwei veronesische Maler, die am Anfang des 15. Jahrhunderts den Namen »Pisano« trugen und es ist nun erst zu entscheiden, wer von den beiden der Medailleur gewesen ist. Biadego war durch eine Reihe glücklicher archivalischer Funde in der Lage, diesen Antonio *überall* und zu denselben bisher bekannten Zeiten dort nachzuweisen, wo der Pseudo-Vittore Pisanello sich aufgehalten hatte. Zunächst wird Antonio Pisano im Juli 1441 im Hause des *venezianischen* Notars Andrea del la Levada genannt. Am 21. November 1442 erhält »Antonius pictor dictus Pisanus« in Venedig Urlaub für 12 Monate nach Ferrara, nur darf er als »Rebell« und *Veroneser* Flüchtling Mantua und Verona nicht betreten. Wir wußten nun bisher, daß Pisanello 1439 in Mantua gewesen ist, wohin er am 16. April 1441 abermals von Ferrara aus reiste. Nach dem gleichfalls bisher bekannten Briefe des Lodovico d' Este an Guglielmo Gonzaga muß er aber trotz des Verbotes nach Mantua gegangen sein, weshalb ihn Lodovico zur sofortigen Rückkehr nach Ferrara auffordern läßt, wohin er sich nach dem Brief des Gonzaga vom 3. März auch wirklich begeben hat. (Noch am 7. September und 6. November ist er dort anwesend).

Daß nun dieser »Antonio Pisano« tatsächlich mit dem berühmten Pisanello identisch ist, beweist schon dieses Ineinandergreifen der bisherigen Nachrichten mit den neuen. Biadego führt aber weiterhin noch zwei urkundliche Notizen aus dem schon früher genannten Register des Kirchensprengels von San Paolo an, woraus ersichtlich wird, daß derselbe »Antonio Pisano« auch *Pisanello* genannt wird.

1443 Pisanellus pictor cum matre, 10 sol.
1445 Antonius Pixanellus pictor etc.

Damit ist wohl an der Identität des Antonio Pisano mit dem berühmten Medailleur und Maler nicht mehr zu zweifeln, um so weniger als dieses Ergebnis nun auch mit der weiter oben genannten Todesnachricht des Carlo de' Medici übereinstimmt, deren Richtigkeit gleichfalls durch eine urkundliche Notiz Biadegos bestätigt wird.

Biadego eruiert zunächst, daß die Mutter Pisanellos in zweiter Ehe mit Filippo de Ostiglia, in erster mit Bartolomeo da Pisa, Sohn des Enrico da Pisa, verheiratet war und daß wir in dem obengenannten Andrea della Levata den Vater des Bartolomeo della Levada zu erkennen haben, der die Schwester Pisanellos *Bona* zur Frau hatte. In dem Testament dieses Schwagers Pisanellos vom Jahre 1455 (14 Juli) wird angeführt, daß der Maler und seine inzwischen 1443 verstorbene Mutter Bartolomeo 843 Lire, und 17 Soldi 10 Denari schulden. Pisanello hatte natürlich als Erbe seiner Mutter auch deren Schuld übernommen und *lebte mithin um diese Zeit noch.* Die Notiz des Fazio sowohl wie des Carlo de' Medici ergänzen mithin diese Ansicht. Pisanello ist tatsächlich *im Oktober 1455 gestorben.* Der Umstand, daß Fazio so rasch über den Tod des Künstlers orientiert war, legt die Vermutung nahe, daß er in Neapel gestorben ist. Schließlich wäre noch auf den Unterschied der Angaben Vasaris über das Alter Pisanellos hinzuweisen, der in seiner zweiten Ausgabe schreibt: »Pisanello assai vecchio passò a miglior vita,« in der ersten: »assai ben maturo terminò la vita,« was mit dem tatsächlichen Alter Pisanellos übereinstimmt. Die spätere Korrektur dieses Pasus in »assai vecchio passò a miglior vita«, mag eben auf die Berücksichtigung der Inschrift des Gemäldes zurückgehen, die ihn zwang, anzunehmen, daß der Maler ein höheres Alter erreicht hat.

Jedenfalls werden wir nach Biadegos Untersuchungen künftig nicht mehr von Vittore, sondern Antonio Pisanello sprechen und schreiben müssen, wenn's auch schwer fällt, die alte Gewohnheit aufzugeben. *FRITZ BURGER.*

---

4) Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, anno accademico 1907—8, Tom. LXVII (Juni 1908), S. 837 ff.

NEKROLOGE

× In seiner Ateliervilla im Grunewald bei Berlin ist am 3. November der Bildhauer Prof. **Harro Magnussen** im Alter von 47 Jahren unter eigentümlichen, noch nicht völlig aufgeklärten Umständen gestorben, die die Annahme eines Selbstmordes nahe legen, ohne daß dieser Schluß doch ein zwingender wäre. Der Tod ist durch eine Gaserstickung eingetreten, und die Untersuchung ergab, daß von einem sonst unbenutzten Leitungsarm des Schlafzimmers der Verschluß anscheinend mit Gewalt entfernt worden war. Dennoch ist nicht erwiesen, ob Magnussen, der bis zum Abend des 2. November noch fleißig gearbeitet, dann bis nach Mitternacht in einem Restaurant der Kolonie Grunewald sich aufgehalten hat, an dessen Verhalten niemand bis zu diesem letzten Augenblicke ein Anzeichen so schwerer Entschlüsse bemerkte, der allen vielmehr als ein Bild der Gesundheit und Arbeitslust erschien, der auch keinen Brief und keine Aufzeichnung hinterlassen, die auf einen freiwilligen Tod deutete, nicht doch das Opfer eines Unfalls geworden ist. Nur schwer wird man sich mit dem Gedanken vertraut machen, daß der hochgewachsene Mann mit dem blonden Germanenkopf und den hellen Holstenaugen von der Höhe des Lebens fort selbst den Weg ins Dunkel gesucht haben soll. Und tragisch ist es, daß das letzte Werk, an dem er arbeitete, wahrscheinlich noch an jenem letzten Tage arbeitete, eine Gruppe ist, der er den Namen »Lebensdurst« geben wollte! Magnussen, dem es an Erfolgen nicht fehlte, gehörte zu den typischen Erscheinungen der heutigen Bildhauergeneration, die von Hause aus über eine tüchtige Begabung verfügen, denen aber die schrankenlose Denkmalslust der Gegenwart gefährlich wird. Er hatte in einer Reihe trefflicher Porträtbüsten (Klaus Groth, Joh. Trojan, Heinrich Seidel, Ernst Haeckel und Herzog Friedrich von Schleswig-Holstein, die Großherzöge Peter und August von Oldenburg, Emin Pascha, namentlich aber der Kopf des Marschendichters Allmers) ein starkes Formgefühl und eine nicht gewöhnliche Charakterisierungsgabe an den Tag gelegt. Auch seine Bismarckköpfe und -Statuetten (noch nach dem Leben modelliert) gingen über das Landläufige

hinaus, denen sich Büsten und Statuetten Friedrichs des Großen anschlossen. Aber als er nun zur lebensgroßen Figur und zur überlebensgroßen Denkmalsgestalt vorschreiten wollte, verlor er sich. Auf der einen Seite strebte er zu einem übertriebenen, ans Virtuosenhafte grenzenden Realismus, wie namentlich in seinem bekanntesten Werke, dem sterbenden alten Fritz, dessen entkräfteter dürrer Leib sich in den Kissen des Sessels zum letzten Male aufzurichten und vorzubeugen sucht. Es war die Arbeit, die Magnussens Namen zuerst weiteren Kreisen vertraut machte. Der alte Menzel interessierte sich dafür, machte den Kaiser darauf aufmerksam — »Das *müssen* Ew. Majestät sehen«, sagte er mit der charakteristischen entschiedenen Bewegung des rechten Zeigefingers, gegen die es keinen Widerspruch gab —, und in der Tat wurde das Marmorwerk von dem Monarchen angekauft; es steht seitdem im Schlaf- und Sterbezimmer Friedrichs des Großen in Sanssouci (besser stände es an einem anderen Ort als gerade an dieser Stelle, deren Weihe es durch seine Allzudeutlichkeit empfindlich stört). Auf der anderen Seite aber machte Magnussen den Versuch, vom realistischen Abbild zu monumentaler Strenge aufzurücken. Doch diese Steigerung gelang ihm nicht: er kam nur zu einer gewissen Starrheit, die mitunter recht leer wirkt. So in seinen Bismarckdenkmälern: für Kiel (1897), für Jever, für den Bismarckturm der Provinz Schleswig-Holstein (auf dem Knivsberg in Nordschleswig). Ferner in seinen Marmorstatuen Bismarcks, Moltkes und Roons für die Görlitzer Ruhmeshalle (1901); in dem recht unglücklichen Berliner Roondenkmal am Königsplatz (1904). Besser geriet dem Künstler die Statue Kurfürst Joachims II. in der Siegesallee (1900), die tatsächlich einen archaistisch-monumentalen Zug erhielt, der sie von der Schablone ihrer Genossen wohltuend abstechen läßt. Weitere Denkmalsarbeiten Magnussens waren der Johann Honter (der Reformator Siebenbürgens) für Kronstadt (1898), Kaiser Wilhelm I. für Bonn, das Bronzestandbild der Fürstin Maria von Jever (wiederum für die Stadt der »Getreuen«, 1900). Vor zwei Jahren komponierte er ein großes Denkmal der Naturwissenschaft, bei dem er Lionardo, Goethe, Darwin und Haeckel um einen architektonischen Aufbau vereinen wollte, vor dem die Figur der fackeltragenden Wahrheit stehen sollte; allein das Werk brachte ihm bei der Veröffentlichung des Modells in der Großen Berliner Kunstausstellung nur Enttäuschungen. Auch ein Denkmal Haeckels, das Magnussen zugedacht war, kam nicht zustande. Zuletzt arbeitete er, außer an jener schon genannten Idealgruppe, an einem Bismarckdenkmal für Potsdam, einer Kolossalbüste des ersten Kanzlers. Der Verstorbene war ein Sohn des Malers Christian Karl Magnussen (1821—96), der noch bei Couture in Paris gelernt und von dort eine sehr solide und ehrliche malerische Schulung mitgebracht hatte, die namentlich seiner feinen und treuen Porträtkunst zugute kam. Er war erst in Hamburg, dann in Schleswig tätig, wo er 1875, auch schon von bildhauerischen Neigungen erfaßt, eine Schule für Holzschnitzerei begründete; er war persönlich befreundet mit dem Augustenburger, dem Vater der jetzigen Kaiserin, und vor Jahrzehnten ein Zeichenlehrer der Kaiserin Friedrich. Der Sohn selbst hat erst vor kurzem seinem Vater in einem Aufsatz der Z. f. b. K. ein Denkmal gesetzt. Harro, der am 14. Mai 1861 in Hamburg geboren war, wollte ursprünglich gleichfalls Maler werden und nahm bei dem Alten den ersten Unterricht. Auch in München, wo er seit 1882 an der Akademie, hauptsächlich unter Gysis, studierte, hielt er es noch mit der Farbe. Erst sechs Jahre später sattelte er um, übersiedelte nach Berlin (1888) und trat hier vor allem Reinhold Begas nahe, in dessen Atelier er mehrere Jahre (bis 1893) arbeitete, und dessen temperamentvoller Formauffassung er nachstrebte. Der plötzliche Tod des begabten und sympathischen Künstlers hat allgemeine Trauer erregt.

In Courbevoie ist **Jules Jacquet**, ein bekannter französischer Graveur, im 60. Lebensjahre gestorben.

Der Salzburger Maler **Professor Joseph Mayburger** ist im Alter von 95 Jahren in seinem Wohnsitz in Salzburg gestorben.

× Am 4. November ist in seiner Vaterstadt Braunschweig der vortreffliche Zeichner und Karikaturist **Rudolf Wilke** im jugendlichen Alter von 35 Jahren gestorben (geboren ebendort am 27. Oktober 1873), einer der Besten aus dem Kreise der kühnen und lustigen Spötter, den die Zeit der »Jugend« und des »Simplizissimus« hervorgebracht hat. In den Bänden dieser Zeitschriften ist Wilkes Lebenswerk niedergelegt, ein kostbares groteskes Spiegelbild der Welt, in souveränen, lachenden, nervösen Kritzelstrichen hingesetzt, die in die herbsten Übertreibungen und Verzerrungen die Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit des Lebens hinüberretten. Namentlich seine Proletarier sind uns vertraut, Landstreicher, Pennbrüder und ähnliches Gelichter, das sich zwischen Lattenzäunen und Müllhügeln an der Peripherie der Großstädte herumtreibt und mit annektierten Zigarrenstummeln, mit zerrissenen Stiefeln, Röcken und Hosen oft in burleskem Stolz ein königliches Bettlertum zur Schau trägt. Sie sind mit unnachahmlicher Lebendigkeit gezeichnet, in einer originellen, ganz freien, leicht über die Papierfläche huschenden, zackigen Liniensprache, und mit höchst malerischem Sinn in eine charakteristische landschaftliche Umgebung gestellt. Im Nu ist alles erfaßt und festgehalten, und mit einem großartigen Humor verbrämt. Wilke hat unter den Männern vom Simplizissimus eine wichtigere Stellung eingenommen, als im allgemeinen bekannt geworden ist, er hat auf seine Genossen vielfach als Anreger gewirkt und wurde von ihnen mit besonderer Liebe verehrt. Es ist kein zu hohes Wort, wenn man sagt, daß Wilkes Zeichnungen zum Vorzüglichsten gehören, was die moderne Griffelkunst, nicht in Deutschland allein, hervorgebracht hat. Mit Besorgnis hörte man schon seit geraumer Zeit, daß ein schweres Leiden die Gesundheit des Künstlers untergrub, das gerade in so jungen Jahren einen ernsten Verlauf zu nehmen pflegt.

-f In seiner Vaterstadt *Basel*, wo er am 13. November 1835 geboren worden, starb am 29. Oktober der Architekt **Paul Reber.** Er hat die Karlsruher Polytechnische Schule besucht und sich dort vornehmlich den Ingenieurfächern gewidmet, dann aber sich der Architektur zugewendet und im Kirchenbaufache seine Hauptaufgabe gefunden. Eine lange Reihe schweizerischer städtischer und Dorfkirchen, darunter die Marienkirche in Basel, mehrere in der Stadt Zürich, eine in Schaffhausen, auch zwei Kirchen im Badischen (Wehr und Waldshut), sind von Reber geschaffen worden, der im evangelischen Kirchenbau auf Loslösung von manchen alten Traditionen hinzielte. Anpassung seiner Bauten an die Landschaft ward ihm nachgerühmt. Reber besaß auch ein dichterisches Talent.

In *Lugano* starb die Malerin **Anna Boßhard**, geb. 20. März 1875 in Zürich, Schülerin von Albert Gos (Genf) und A. Barzaghi (Lugano), Mitarbeiterin des letzteren an dessen Deckenmalereien im Wandelgang des neuen Bundeshauses in Bern und an Fresken in San Lorenzo (Lugano). Sie malte Stilleben und figürliche Kompositionen.

PERSONALIEN

Der Maler **Schulte im Hofe**, erster Vorsitzender des Vereins Berliner Künstler, wurde zum Professor ernannt.

Dr. **Paul Reinecke**, bisher Direktorial-Assistent am Römisch-Germanischen Zentralmuseum in Mainz, wurde

zum Konservator, Dr. **Georg Hock,** bisher Assistent am Kunstgeschichtlichen Museum in Würzberg, und Dr. **Felix Mader** wurden zu Kustoden am Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns ernannt.

WETTBEWERBE

Der **Wettbewerb für Entwürfe zum Neubau des Stuttgarter Hoftheaters** hatte 23 Eingänge zu verzeichnen. Den ersten Preis erhielt der Münchener Architekt Professor *Max Littmann.* Der zweite Preis fiel an Regierungsbaumeister *Karl Moritz in Köln,* der dritte wurde den Architekten Prof. *Schmohl und Stähelin* zuerkannt. Angekauft wurden ferner, einem Antrage des Preisgerichts entsprechend, die Entwürfe der Architekten Eisenlohr und Wiegle in Stuttgart, Hans Jooß in Geißlingen und der von Bruno Schmitz in Charlottenburg.

Das Komitee des **Internationalen Preisausschreibens für den Bau eines argentinischen Polytechnikums** verlieh dem deutschen Architekten *Johann Kronfuß,* den ersten Preis von 50000 Franken. Kronfuß, von Beruf Dipl.-Ingenieur, Maler und Architekt, ist am 19. Juli 1872 zu Budapest geboren. Der zweite und dritte Preis von 25000 und 12500 Franken fielen an französische Architekten.

DENKMALPFLEGE

Ein interessantes und prächtiges altes Bauwerk, das **Historische Museum zu Bern,** ist dem Untergang geweiht worden. Durch die in der Schweiz übliche Volksabstimmung wurde die Erhaltung mit $^2/_3$ Mehrheit verworfen, obgleich Professor Dr. Weese, Lehrer der Kunstgeschichte an der Universität in Bern, den Schweizern die Erhaltung des berühmten Architekturdenkmals warm ans Herz gelegt und der Gemeinderat die Bewilligung von 65000 Frs. zur Restaurierung beantragt hatte.

DENKMÄLER

× Für das **Berliner Fontane-Denkmal** hat die städtische Kunstdeputation jetzt dem Antrag des Komitees entsprechend den von ihm gewünschten Platz zur Verfügung gestellt: eine Stelle in den Anlagen an der Ecke der Kaiserin Augusta- und der von der Heydtstraße, dicht am Landwehrkanal, einen der wenigen landschaftlich reizvollen Punkte Berlins, der hier hauptsächlich in Betracht kam, weil Theodor Fontane Jahrzehnte hindurch seine alltäglichen, an der Potsdamerbrücke beginnenden Spaziergänge gerade soweit auszudehnen und hier dann mit besonderem Vergnügen zu verweilen pflegte. Über diese malerische Partie des westlichen Berlin an der Villa von der Heydt, die lange Zeit von der chinesischen Gesandtschaft bewohnt war, und deren Gartenmauer Fontane darum scherzhaft die »chinesische Mauer« nannte, hat der Dichter auch einmal eine reizende Plauderei geschrieben (in »Von, vor und nach der Reise« abgedruckt). Eine kleine Marmornymphe von Calandrelli, die seit zehn Jahren an der Stelle steht, die aber wenig für sie paßte, weil sie zu klein war, um den Platz zu beherrschen, soll nach Beschluß der Kunstdeputation an einem anderen Orte bessere Unterkunft finden. Die Marmorübertragung des Fontane-Denkmalmodells, das bekanntlich von dem verstorbenen Bildhauer Max Klein herrührt, wird von Fritz Schaper überwacht. Im Frühjahr hofft man die Aufstellung vornehmen zu können. Die Kosten für diese, wie für die Fundamentierung und die gärtnerische Umgestaltung des Platzes wird wahrscheinlich die Stadt übernehmen, die außerdem zu dem von privaten Kunstfreunden gebildeten Denkmalsfonds einen namhaften Betrag beisteuern will. Zu alledem ist allerdings noch die formale Zustimmung des Magistrats erforderlich, an der jedoch kaum mehr zu zweifeln ist.

Bremen. Unlängst ist neben der großen Weserbrücke das **Denkmal für den Oberbaudirektor Franzius** enthüllt worden, einen der bedeutendsten Wasserbaumeister seiner Zeit, welchem die Bremer die vortrefflich gelungene Korrektion des Weserlaufes verdanken. Das Denkmal ist die gemeinsame Arbeit zweier aus Bremen stammender Künstler, des Architekten *Fritz Schumacher* in Dresden und des Bildhauers *Georg Roemer* in München. Schumacher hatte einen monumentalen Nischenbau ersonnen, der in Treppen bis zum Flußspiegel hinabführt. Roemer schuf außer einigen Reliefs an dieser Architektur die Büste des Gefeierten, die auf hohem Bronzesockel inmitten der halbrunden Nische zu stehen kam. Leider vermag indessen seine an sich ausgezeichnete Arbeit nicht zur Geltung zu kommen, weil Schumacher gerade in der Höhe der Büste die Hintergrundwand der Nische durch eine Reihe von fensterartigen Öffnungen durchbrochen hat, die natürlicherweise einen so starken Kontrast zwischen Hell und Dunkel hervorrufen, daß der Eindruck der davorgestellten Plastik vernichtet wird. Für den, der sich von der Wachtstraße der Weserbrücke nähert, verschwindet die Büste völlig im Gesamteindruck des Denkmals. — Hoffentlich wird es gelingen, das störende Motiv durch Schließung der Öffnungen wieder zu beseitigen. An sich war es ja zulässig, sogar von guter Wirkung. (Ursprünglich hatte der Architekt das Nischenhalbrund gänzlich in eine Pfeilerreihe, ähnlich wie beim Bennigsendenkmal in Hannover, aufgelöst.) Nachdem indessen beschlossen war, in den Mittelpunkt der Anlage die Büste zu stellen, hätte die Architektur mit Rücksicht auf die Plastik modifiziert werden müssen. —

AUSGRABUNGEN

Die Ausgrabungen von Alesia. Bei der Exkursion, die jüngst zahlreiche Archäologen nach Mont Auxois zur Besichtigung der gallo-römischen Ruinenstätte Alesia unternommen haben, war auch ein amerikanischer Archäologe beteiligt, der sich darüber in der letzten Nummer von »The Nation« äußert, da nunmehr eine gallo-römische Stadt mit ihren Straßen, Häusern und Denkmälern wirklich in Augenschein genommen werden konnte. Die Ausgrabungen haben die Schriften Caesars und des älteren Plinius illustriert und viel Licht auf die Geschichte der alten Töpferei geworfen; auch reiches Material für das Studium des sozialen Lebens des römischen Galliens ist daraus hervorgegangen. — Die Ruinen des großen Theaters zeigen eine Fassade von 85 m Länge mit äußeren und inneren Halbkreisen. Hinter dem Theater findet sich der Unterbau eines Tempels. Weiter nach Osten liegt eine mysteriöse Ruine, die der archäologischen Erforschung noch einige Rätsel aufgibt: drei Apsiden aus verschiedenen Epochen. Mehr nach Norden sind die besterhaltenen und interessantesten Denkmäler, die bis jetzt aufgedeckt worden sind: ein großes Viereck mit einer aus einer doppelten Reihe von Säulen, die auf verschiedenen Niveaus stehen, bestehenden Fassade, und ein Gebäude mit einem großen Bogen als Portal und aus verschiedenen Hallen zusammengesetzt. Da, wo man das Forum anzunehmen hat, stehen noch die Basen der Säulen, welche den Platz auf der Nord- und Südseite umgaben. Bei Privathäusern wurden mehrere Zimmer und Gewölberäume aufgedeckt. Gallo-römische Wasserleitungsröhren, eine Bronzegießerei, eine Badeanstalt mit Leitungsröhren und unterirdischem Ofen und Überbleibsel der Hütten der eingeborenen Gallier wurden gefunden. Die Verschiedenheit des angewandten Materials, die Unterschiede in Kunst und Ausführung lassen drei Epochen der gallo-römischen Stadt erkennen von ihrer Hauptglanzzeit im ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung bis zu ihrer Dekadenz im vierten Jahrhundert. Kunst-

gegenstände und Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens haben sich in großer Masse gefunden, darunter ein Silen und ein zurückfallender Gallier in Bronze von hohem Kunstwert. — Die Funde sind aus Bronze, Eisen und Ton; Reliefs und Statuen in Stein müssen in Alesia selbst hergestellt worden sein, da sie aus in der Nachbarschaft gebrochenem Material gemacht sind. Ein einzigartiger Fund war die hölzerne Pansflöte, die sich in einem Brunnen vorgefunden hat, und die, wie bekannt ist, auch bereits bei einer Aufführung in Gebrauch genommen wurde. Die wichtigen Ausgrabungen werden von der Société des Sciences historiques in Semur-en-Auxois, der modernen Stadt, welche bei der Stätte von Alesia steht, vorgenommen, wobei die französische Regierung und mehrere gelehrte Gesellschaften Unterstützung gewährten. — Der jüngste Historiker Roms, Guglielmo Ferrero, hat die Stätte jüngst auch besucht und daran die Mahnung geknüpft, daß die archäologische Forschung sich mit Europa doch ebensoviel beschäftigen möge, wie mit Asien und Afrika (er meinte natürlich Europa abgesehen von Griechenland und Italien; aber unsere römisch-germanische Forschung genügt doch!), wobei er die ungeheure Wichtigkeit der gallo-römischen Überbleibsel ganz besonders für die Geschichte neben ihrem künsterischen Wert betonte. Nach Ferrero war es die Entwickelung Galliens, welche die Festigkeit und Einheit des römischen Reiches während der zwei ersten Jahrhunderte seiner Existenz sicherte. Mit der Dekomposition des sozialen Systems, das sich in Gallien unter der römischen Herrschaft gebildet hatte, begann auch im dritten Jahrhundert die Krisis, welche die alte Zivilisation in des Reiches europäischen Provinzen vernichtete. Er hält sich bei dieser Behauptung an eine jüngst in den Ruinen von Alesia gemachte Entdeckung gallo-römischer Töpfereien. J. Déchelette, der Autor des autoritativen Handbuches der Archäologie, dem wir auch an dieser Stelle die gebührende Würdigung werden zuteil kommen lassen, hat nach langen Untersuchungen etwas herausgefunden, was Ferrero als eine der wichtigsten archäologischen Entdeckungen der letzten 50 Jahre ansieht. Er hat bewiesen (ebenso Dragendorff), daß viele anscheinend griechische (? es handelt sich um sogenannte arretinische Gefäße) Vasen in den kaiserlichen Provinzen und selbst in Italien gefunden worden sind, die zweifellos in Gallien fabriziert waren. So finden sich gallische Töpfereien auch in der Asche von Pompeji. Dies stimmt mit der Behauptung von Plinius überein, daß Produkte verschiedener gallischer Industrien nach anderen Teilen des Reiches exportiert worden sind. Auch dafür zeugen also die Funde von Alesia. — Es sei bei dieser Gelegenheit betont, daß eine vorzügliche Reihe von illustrierten Postkarten mit Darstellungen der Ausgrabungen und Funde von Alesia erschienen ist, wobei sich die »Postkarte als wissenschaftliches Hilfsmittel« von ihrer besten Seite zeigt. *M.*

AUSSTELLUNGEN

× **Ludwig von Hofmann** hat für eine Privatvilla im Grunewald bei Berlin (die selbst, vom Bau des Hauses bis zum letzten Detail der Innenausstattung, ein Werk Richard Riemerschmieds ist) einen *Fries für das Musikzimmer* gemalt. Die soeben fertiggestellte Arbeit wird demnächst, zusammen mit den *Skizzen für Hofmanns dekorative Malereien* im Foyer des neuen Weimarer Hoftheaters, im Berliner Kunstsalon von Gurlitt ausgestellt werden, bevor sie an ihrem Bestimmungsort in die Wand eingelassen wird.

Im Berliner Kunstgewerbemuseum ist jetzt eine Sonderausstellung von Arbeiten einer Gruppe *englischer Künstler* zu sehen, die lebhaftes Interesse erregen. Es sind Dinge, die vor einiger Zeit in London von Fräulein Anna Simons für eine Ausstellung in Weimar vereinigt wurden, von wo man sie dank den Bemühungen von Direktor Jessen und Prof. Loubier nun auch nach Berlin gebracht hat. Hauptsächlich Werke der britischen Schrift- und Buchkunst, die von einer außerordentlich hohen Reife des Geschmacks und der handwerklichen Sicherheit Kunde geben. Man erkennt, daß William Morris' Bemühungen um die Herstellung und Ausstattung des Buches heute von einem jüngeren Geschlecht mit feinem Verständnis fortgeführt und ausgebaut werden. Vor allem hat man neuerdings in England, um zu einer größeren Fertigkeit im Schnitt schöner Lettern zu gelangen und darüber hinaus die Anfertigung dekorativer und monumentaler Schriften zu pflegen, der *Schreibkunst* seine Aufmerksamkeit zugewandt. Seit geraumer Zeit treten Künstler und Künstlerinnen hervor (das weibliche Element ist dabei besonders stark vertreten), die sich, fast wie Klosterinsassen des Mittelalters, damit beschäftigen, einzelne Seiten und Blätter in feiner und zierlicher Schrift zu füllen — mit einem Gedicht oder einem Spruch oder dergleichen —, oder auch ganze Bücher auf Pergament oder schönem Papier mit der Hand kunstvoll zu schreiben. Dabei gelegentlich die Initialen nach Art alter Miniaturmaler mit graziösem Schnörkelwerk zu schmücken, eine diskrete Leiste oder Vignette mit der Feder anzufügen, mit dem Schwarz der Tinte oder Tusche diskrete Flecke von Rot, Blau, Grün oder Gold kontrastieren zu lassen, hier und da auch einer ganzen Seite einen Rahmen von subtiler Aquarellmalerei zu verleihen. Kurz, die ganze vergessene Klosterkunst des Buches aus vorgutenbergischen Jahrhunderten in neuem Geiste wieder aufleben zu lassen. Unter dem Vorsitz von Edward Johnston hat sich vor einiger Zeit in London sogar eine Society of Calligraphers gebildet; ihre Mitglieder sind es in erster Linie, die sich jetzt in Berlin vorstellen. Sie sandten kostbare und delikate Stücke, vom liebevollen Eifer behutsamer und geschickter Künstlerhände hervorgebracht, die den Maschinenbetrieb der Druckerpresse verschmähen und mit unsäglicher Mühe Satz für Satz, Buchstabe für Buchstabe auf den gelblich-weißen Grund auftragen, daß jeder Strich und jedes winzige Detail der Verzierung von ihrer individuellen Arbeit Kunde geben. Man denkt an Sonderliebhabereien ähnlicher Art im beginnenden neunzehnten und endenden achtzehnten Jahrhundert; etwa an Goethes Jugendfreund Berisch, der den Leipziger Studenten anflehte, seine Liebeslieder nicht dem herzlosen Ungetüm der unpersönlichen Presse auszuliefern, und sie ihm lieber selbst langsam und sauber mehrmals abschrieb. Doch der kalligraphische Sport, den man in den reizenden Arbeiten namentlich von Graily Hewitt und Johnston selbst, dann von Miß Ethel Offer, Miß Anna Simons, A. E. R. Gill und anderen Angehörigen der Society kennen lernt, beschränkt sich nicht auf ein leichtes Spiel, das nüchternen und oberflächlichen Betrachtern vielleicht preziös und snobistisch erscheint, sondern führt zugleich zu sehr bedeutenden praktischen Resultaten, die täglich genutzt werden können. Die Exlibris, die Buchumschläge, Titelseiten, die Schrifttafeln für alle möglichen Zwecke, für Haus und Wohnung, für Geschäfte und öffentliche Gebäude, die Abreibungen von Steininschriften, die man sieht, liefern Proben davon. Wir Deutsche, bei denen die Vernachlässigung der Schreibkunst sehr weit vorgeschritten war, haben in den schlechten Lettern, die bis vor kurzem unsere Bücher, Medaillen, Grabschriften, Hausinschriften, Ladenschilder usw. beherrschten, die bösen Folgen dieses Zustandes deutlich genug gespürt. In England, wo eine gewisse Kultur der Handschrift, auch im Briefe, niemals ganz aufgehört hat, ist auch die Ver-

wilderung der dekorativen und monumentalen Schriftkunst nie so arg gewesen. Die neuerlichen Bemühungen haben die künstlerische Gestaltung dieser Dinge noch mehr verfeinert, in denen antike Traditionen aufgenommen und selbständig verwertet werden.

Aufs innigste hängt diese hohe Entwicklung der Schriftkunst natürlich mit der Buch- und Druckkunst zusammen. Eine Reihe gleichzeitig ausgestellter neuerer und älterer Bücher der besten englischen Offizinen bringt das wieder in Erinnerung. Man findet Meisterstücke der Doves Preß von Cobden-Sanderson und Emery Walker (darunter den berühmten Goetheschen Faust in deutscher Sprache, auf Pergament gedruckt, Preis 725 Mark); der Chiswick Preß von C. T. Jacobi (dabei ein interessanter griechischer Druck der Odyssee); der Pear tree Preß, die der Schotte James Guthrie leitet; der Eragny Preß, der Lucien Pissarro, Camilles Sohn, vorsteht, und für deren Drucke er höchst reizvolle Bildchen von gemildertem Impressionistengeschmack in zarten hellen Farben entwirft; der Ashendene Preß von John Hornby, die eine besondere Art von Lettern pflegt, eine Mischung aus spätgotischen und italienischen Elementen; der Vale Preß, Kelmscott Preß und anderer Werkstätten, die sämtlich von Künstlern unmittelbar geleitet werden und dafür Sorge tragen, daß alle Teile der Buchausstattungsarbeit, von der Papierfabrikation angefangen, sich auf solidester handwerklicher Basis aufbauen und zu künstlerischen Wirkungen harmonisch zusammenschließen. Die Bibliothek des Kunstgewerbemuseums hat aus ihren eignen Beständen allerlei hinzugefügt, einzelne Musterbände, die sie besitzt, und eine Serie vorzüglich gedruckter englischer Prospekte, Mitteilungen, Ankündigungen, die sie seit Jahren sorgfältiger gesammelt hat, als das in England selbst geschehen ist.

Daneben sieht man Muster besonders feiner Einbände. Exemplare von seltener Schönheit sind dabei. So ein Shakespeare-Band von Miß Katharine Adams, ein Milton von Douglas Cockerell, kleine Bände in Eichenholz von Miß Lucy G. Wrightson und einige der klassischen Arbeiten von T. J. Cobden-Sanderson, dem großen Anreger auf diesem Spezialgebiet. Es fehlen neben den kostbaren auch einfachere und erschwingbare Stücke nicht; namentlich die Chiswick Preß sorgt dafür, daß Morris' demokratische Prinzipien nicht mehr (wie es bei ihm selbst der Fall war!) ganz in der Theorie bleiben.

Ein Anzahl ausgewählter neuer Schmucksachen und Silbergeräte, die die Ausstellung überdies noch enthält, weist uns schließlich darauf hin, wie jene Bestrebungen der Schrift- und Buchkunst letzten Endes eben nur ein Teil des großen modernen kunstgewerblichen Reformbetriebes sind. Auch im Frauenschmuck nimmt man in England die Traditionen alten edlen Handwerks wieder auf, um sie im Geiste der Gegenwart fortzubilden. Mit natürlich behandelten Perlen, koloristisch effektvollen, doch noblen Halbedelsteinen, gehämmerten Silberfassungen sind hier sehr schöne, originelle Stücke von außerordentlich guter Wirkung geschaffen (die nicht einmal übermäßig teuer sind), immer eigenartig, neu und interessant in der Behandlung des Formates (ein Hinstreben auf große, ausdrucksvolle Formen herrscht vor), in der Verwertung des Materials und in den farbigen Stimmungen. *M. O.*

Eine **Ausstellung von graphischen Arbeiten** seiner Mitglieder wird der *Deutsche Künstlerbund* vom 1. April 1909 an in der Galerie Arnold in Dresden veranstalten.

Die **Hessische Landesausstellung** ist am 31. Oktober geschlossen worden. Sie hat nicht nur kein Defizit gebracht, sondern es wurde noch ein namhafter Überschuß erzielt. Die Herausgabe eines reich ausgestatteten Erinnerungswerkes wird von der Leitung geplant.

SAMMLUNGEN

Die **Berliner Museen** haben das **romanische Portal der Katharinenkapelle des oberfränkischen Klosters Langheim** durch die Vermittelung eines Charlottenburger Antiquitätenhändlers erworben. Der bayerischen Regierung werden infolgedessen, ähnlich wie bei dem Fall des Lusamgärtleins, von der Presse Vorwürfe gemacht, daß sie keine höhere Summe bot als den von dem Berliner Käufer gezahlten niedrigen Preis von ca. 450 Mark, um das Kunstwerk dem Lande Bayern zu erhalten.

Das **Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin** hat neuerdings *drei italienische Statuetten des 15. Jahrhunderts* erhalten: zwei Apostelfiguren, die der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein erworben hat, sind Arbeiten von *Isaia da Pisa*, welche Petrus und Paulus darstellen, und eine kleine marmorne Madonnenstatue, bei der die Art der Komposition und die malerische Formenbehandlung auf sienesische Kunst zu deuten scheint.

× Ein kleines **Selbstporträt Adolph Menzels**, eine Kreidezeichnung aus dem Jahre 1853 (aber nicht identisch mit der im Katalog der Berliner Menzel-Ausstellung von 1905, Nr. 5416), die sich im Besitze Fritz Werners befand und kürzlich mit seinem Nachlaß unter den Hammer kam, ist von einem Berliner Kunstfreund dem *Märkischen Museum* zum Geschenk gemacht worden.

Dem **Museum für Völkerkunde** zu Berlin sind **umfangreiche Sammlungen der deutschen Pilcomayo-Expedition** als Geschenke überwiesen worden. Der Missionar Bodding widmete dem Museum *420 vorgeschichtliche Funde* aus dem Santalgebiet in Bengalen. Wertvoll sind geschenkte Archäologica aus dem im Museum bisher nicht vertretenen Süden von Chinesisch-Turkestan, auch *zwei mythologische Aquarelle*, die siamesische Eingeborene gemalt haben. Der anthropologischen Sammlung wurde u. a. eine ägyptische Mumie aus vorgeschichtlicher Zeit überwiesen. Interessant ist auch ein *sächsisches Puppentheater*, welches die Kgl. Bibliothek zu Berlin der Sammlung für deutsche Volkskunde als Leihgabe überlassen hat.

VEREINE

Der **Deutsche Verein für Kunstwissenschaft** setzt sich unter anderem zur Aufgabe, die vollständige Verzeichnung und systematische Publikation der deutschen Kunstdenkmäler (Monumenta artis Germaniae) unter geeigneter Benutzung der vorhandenen Vorarbeiten herbeizuführen. Das **Programm der »Denkmäler der deutschen Kunst«** ist jetzt vom Vorstand veröffentlicht worden, es lautet: § 1. Die »Denkmäler der deutschen Kunst« sind eine Quellensammlung der deutschen Kunstgeschichte, in der die kunstgeschichtlich wichtigen Denkmalgruppen methodisch veröffentlicht werden. — § 2. Die Bearbeitung hat das ganze Material der einzelnen Denkmälergruppen zu benützen und daraus bei anzustrebender Vollständigkeit alles für das gegebene wissenschaftliche Problem Bedeutende zu veröffentlichen. — § 3. Die bildlichen Reproduktionen werden von einem Kommentar begleitet. Derselbe enthält ergänzende Beschreibungen (z. B. der technischen Beschaffenheit, der Restaurierungen usw.), ferner alles, was über die Entstehung nach Ort und Zeit, Künstler und Auftraggeber durch äußere Daten und Kritik festgestellt werden kann. — § 4. Die Wiedergabe erfolgt durch photographische Reproduktionsverfahren, deren Wahl durch die Beschaffenheit und Bedeutung des Denkmals bestimmt wird. Im Format sollen die Publikationen einheitlich sein, in unabweisbaren Fällen sind Ausnahmen gestattet. — § 5. Als Denkmal der deutschen Kunst ist nicht allein das zu verstehen, was in den Grenzen des jetzigen Deutschen Reiches

entstanden ist, sondern jedes Denkmal, welches das künstlerische Schaffen der deutschen Nation zum Ausdruck bringt oder damit in unmittelbarem Zusammenhang steht. (Näheres in der Einteilung des Denkmäler-Werkes.) — § 6. Die Gruppierung der Denkmäler erfolgt nach chronologischen und sachlichen Gesichtspunkten unter steter Berücksichtigung der stilistischen Zusammengehörigkeit. Nach diesen Gesichtspunkten werden der beiliegenden Einteilung gemäß vier Sektionen gebildet mit einer Reihe von Unterabteilungen. Den Leitern der einzelnen Abteilungen steht es frei, eine weitere Gliederung ihrer Abteilungen vorzuschlagen. — § 7. Die Durchführung der Arbeiten wird der Denkmälerkommission übertragen, deren Einrichtung auf Grund einer eigenen Geschäftsordnung erfolgt. — Die **Einteilung des Denkmäler-Werkes** ist folgende: *I. Sektion. Architektur.* 1. Abteilung: Sämtliche Architekturen der Völkerwanderungszeit auf dem ganzen Gebiete der nationalen Kulturen; 2. Abteilung: Der karolingische Kirchenbau; 3. Abteilung: Der Kirchbau unter den Ottonen, Saliern und Hohenstaufen (auf dem Gebiete des alten deutschen Reiches, mit Ausnahme von Burgund, was auch für die folgenden Abteilungen dieser Sektion gilt); 4. Abteilung: Der Kirchenbau von dem Ausgange der Hohenstaufen bis zum Eindringen der Renaissance; 5. Abteilung: Der Kirchbau vom Aufhören der Renaissance bis zum 30jährigen Kriege; 6. Abteilung: Der Kirchenbau des 17. und 18. Jahrhunderts nach Territorien und Künstlern; 7. Abteilung: Der Profanbau des Mittelalters und der Neuzeit. — *II. Sektion. Skulptur.* 1. Abteilung: Sämtliche dekorativen und monumentalen Skulpturen der Völkerwanderungszeit auf dem ganzen Gebiete der nationalen Kulturen; 2. Abteilung: Sämtliche monumentalen Skulpturen auf dem ganzen Gebiete des karolingischen Reiches; 3. Abteilung: Corpus aller monumentalen Skulpturen von den Ottonen bis zum Eindringen der Gotik (auf dem ganzen Gebiete des alten deutschen Reiches, mit Ausnahme von Burgund, was auch für die folgenden Abteilungen dieser Sektion gilt); 4. Abteilung: Corpus der karolingischen, ottonischen und romanischen Elfenbeine; 5. Abteilung: Gotische monumentale Plastik; 6. Abteilung: Die monumentale Skulptur der Renaissance nach Territorien und Meistern; 7. Abteilung: Die Kleinplastik der Renaissance; 8. Abteilung: Die Barock- und Rokokoskulpturen nach den Territorien und Meistern. — *III. Sektion. Malerei.* 1. Abteilung: Sämtliche Handschriften-Illustrationen und -Ornamente der Völkerwanderungszeit (merowingische, irische, angelsächsische, westgotische, longobardische), und was sich von monumentalen Malereien und Fußbodenmosaiken aus dieser Zeit erhalten hat; 2. Abteilung: Corpus der karolingischen Miniaturen und Wandmalereien; 3. Abteilung: Corpus der ottonischen und romanischen Wandmalereien (auf dem Gebiete des alten deutschen Reiches, mit Ausnahme von Burgund, was auch für die nächsten Abteilungen gilt.) 4. Abteilung: Ottonische und romanische Miniaturen; 5. Abteilung: Gotische Wandmalereien und Glasgemälde; 6. Abteilung: Verzeichnis aller illustrativen Zyklen vom Eindringen der Gotik bis zum 16. Jahrhundert und deren Entwickelung; 7. Abteilung: Deutsche Tafelbilder bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts nach Territorien und Meistern; 8. Abteilung: Deutsche Handzeichnungen derselben Periode; 9. Abteilung: Beschreibendes Verzeichnis aller deutschen Holzschnitt- und Buchillustrationen, nach den Offizinen, Städten und Meistern geordnet; 10. Abteilung: Die deutsche Malerei von der Mitte des 17. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts in territorialen Gruppen und nach Meistern. — *IV. Sektion. Kunstgewerbe.* 1. Abteilung: Kunstgewerbliche Gegenstände der Völkerwanderungszeit, Gräberfunde und Kunstschätze; 2. Abteilung: Corpus der karolingischen und ottonischen Goldschmiedearbeiten; 3. Abteilung: Kunstgewerbe der romanischen und gotischen Zeit in stofflicher, chronologischer und territorialer Gruppierung; 4. Abteilung: Kunstgewerbe der neueren Zeit in stofflicher, chronologischer und territorialer Gruppierung. — Abteilungsleiter sind für die I. Sektion, 1. bis 6. Abteilung: Dehio, v. Bezold, 7. Abteilung: Clemen; II. Sektion, 1. bis 4. Abteilung: Goldschmidt, 5. bis 8. Abteilung: Bode; III. Sektion, 1. bis 3., 5. und 6. Abteilung: Dvořák, 4. Abteilung: Swarzenski, 7. Abteilung: Friedländer, 8. Abteilung: Wickhoff, 9 Abteilung: Dan. Burckhardt, 10. Abteilung: Weizsäcker; IV. Sektion, 1. Abteilung: Koetschau, 2. und 3. Abteilung: v. Falke, 4. Abteilung: Graul, Koetschau.

VERMISCHTES

× **Max Slevogt** hat wieder eine neue Serie phantastisch-illustrativer Zeichnungen geschaffen: Blätter zu *Lederstrumpfs Erzählungen*. Die Folge wird vom Künstler auf Stein übertragen und als lithographischer Druck in den Handel kommen.

× Mit Befriedigung bemerken die Berliner Kunstfreunde, daß die wiederholten Hinweise auf die Forderungen einer sinngemäßen **städtischen Platzgestaltung** endlich seitens der Stadtverwaltung, resp. der städtischen Parkdeputation, Gehör gefunden haben. Man hat eingesehen, daß die allzu liebevolle Bepflanzung mit hohem Buschwerk dem Wesen und Charakter eines Platzes widerspricht, dessen Aufgabe es ist, im Häuser- und Straßengewirr freie Flächen entstehen zu lassen; daß hier vielmehr alles darauf ankommt, die Einheit der Fläche zu wahren statt sie zu durchbrechen, dem Blick Freiheit zu geben, Unruhe zu vermeiden und höchstens durch Baumreihen, die zugleich im Sommer Schatten spenden, den Umriß zu betonen. Die alten Berliner Plätze hatten sich diese Prinzipien zu Herzen genommen und daher weit schöner gewirkt als die heutigen, die man mit gärtnerischen Anlagen überladen hat. Manches ist irreparabel, wie der einst so feine Opernplatz, dessen Flächeneindruck man für alle Zeiten dadurch zerstört hat, daß man ihn nicht nur übervoll bepflanzt und just in der Mitte mit einem Denkmal, dem der Kaiserin Augusta, geschmückt hat, sondern für dies Denkmal auch noch einen kleinen Hügel aufschüttete. So ist es denn doppelt willkommen, daß man da, wo noch eine Besserung möglich ist, Hand anlegte. Wieviel dabei erreicht werden kann, sieht man jetzt am *Dönhoffsplatz*. Man hat dort die Überfülle der wirren Gesträuche entfernt, hat sogar die niedrigen Eisengitter um die Rasenfelder kassiert, so daß tatsächlich etwas von dem stattlichen Eindruck zurückgewonnen ist, den man aus alten Stichen und Lithographien des Platzes gewinnt. Er sieht sofort freundlicher, festlicher und größer aus! Auch den *Gendarmenmarkt*, der, ehemals einer der schönsten Plätze Norddeutschlands, im vergangenen Jahrzehnt in maßloser Weise »gärtnerisch verschönt« worden war, sind die neuen Tendenzen auf Einfachheit und Ruhe zugute gekommen. Freilich, es muß immer noch mehr unnützes Buschwerk fallen, damit Schinkels Schauspielhaus endlich seine architektonische Schönheit wieder ungestört entfalten kann. Auch der Dönhoffsplatz verträgt noch mehr Unbarmherzigkeit. Immerhin: es ist ein Anfang gemacht und ein neuer Beweis dafür geliefert, daß die gesunden Tendenzen einer geschmackvolleren Stadtkunst sich langsam durchsetzen.

An der Technischen Hochschule in **Danzig** ist ein **Seminar für Städtebau** neu errichtet worden. Die Leitung hat der *Baurat Professor Ewald Genzmer* übernommen.

In **Dresden** ist das vom Architekten Schleinitz erbaute **Künstlerhaus der Kunstgenossenschaft** unter zahlreicher Beteiligung feierlich eingeweiht worden. Die Fest-

rede hielt der Vorsitzende, Maler Walther Witting. *Eduard von Gebhardt*, *Adolf von Hildebrand*, *Karl Köpping* und *Bruno Schmitz* wurden zu Ehrenmitgliedern der Kunstgenossenschaft ernannt.

LITERATUR

Johannes Sievers: *Pieter Aertsen.* Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im 16. Jahrhundert. Kunstgeschichtliche Monographien Band IX. Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig 1908.

Es bedarf keines besonderen Hinweises darauf, daß die Sievers'sche Monographie über *Pieter Aertsen* eine Lücke in der Literatur über holländische Kunst ausfüllt. Der »Lange Pier« gehört zu den interessantesten Persönlichkeiten der niederländischen Kunstgeschichte; speziell für die Geschichte der holländischen Genre- und Stillebenmalerei ist er vielleicht sogar die wichtigste. Ebenso wie sein bedeutenderes vlämisches Gegenstück, Pieter Brueghel d. Ä., ging er zu einer Zeit, wo die akademisch italienisierende Richtung des 16. Jahrhunderts in höchster Blüte stand, als Künstler seinen eigenen Weg. Und seine im Volkstümlichen wurzelnde Kunst leitet in der Tat eine neue Ära der holländischen Kunstgeschichte ein. Man kann in Holland ihn, wie in den südlichen Niederlanden Pieter Brueghel, als ersten Vertreter der nationalen Kunst des 17. Jahrhunderts ansprechen.

Das Verdienst von Sievers ist, zunächst einmal das im Jahre 1889 durch de Roever (in Oud Holland VII) zum ersten Male aufgestellte Oeuvre Pieter Aertsens gereinigt und bedeutend erweitert zu haben. Man vergleiche darüber die beiden Schlußtabellen: De Roevers Katalog zählt im ganzen 29 Gemälde, von denen Sievers aber nur 12 als echt anerkennt. Seine neue Aufstellung des Oeuvre dagegen umfaßt 33 Bilder, also einen Zuwachs von 21 Werken. Natürlich konnte unter diesen Umständen auch das Bild der Kunst des Meisters an Klarheit gewinnen. Sievers hat die verhältnismäßig wenigen nicht signierten Werke Pieter Aertsens nach bester Möglichkeit in die durch zahlreiche genaue Datierungen gegebene Chronologie eingefügt und an der Hand dieser Bilderreihe in prägnanter und stilistisch guter Form den künstlerischen Entwickelungsgang des Meisters dargestellt. Aertsen geht aus von der bildlichen Wiedergabe des Bauern und seiner Umgebung im weitesten Sinne. Er hält daran auch im Grunde während seines ganzen Lebens fest. Denn bei der Gruppe von religiösen Bildern überwiegen eingehende Erzählungen aus dem täglichen Leben und Treiben des Bauern und Städters. In anderen Kompositionen, die wohl in besonderem Auftrag für Privatleute gemalt wurden, wählte Aertsen für den Vordergrund Gruppen von Händlern inmitten ihrer verschiedenen Waren, während der — doch nicht ganz fehlende — biblische Vorgang als völlig nebensächlich in den Hintergrund geschoben wird. Auf so gearteten Bildern nimmt dann das Stilleben einen sehr breiten Raum ein, weshalb man — wie es auch geschehen ist — Aertsen als den Begründer der Stillebenmalerei bezeichnen darf — trotzdem diese Gemälde streng genommen noch keine eigentlichen Stilleben sind. Durch Sievers ist dem Oeuvre Pieter Aertsens nun aber auch ein solches Gemälde eingefügt worden, auf dem der Stillebenaufbau nicht nur einen großen Raum einnimmt, sondern wirklich zum Hauptbestandteil des Bildes gemacht ist. Das ist die Fleischbude in der Universitätssammlung zu Upsala vom Jahre 1551, die unter anderem auch einen geschlachteten Ochsen zeigt, wie wir ihn später bei Rembrandt und anderen wiederfinden. Über die eigentlichen Ziele seiner Entwickelung ist sich Aertsen aber offenbar selbst nicht ganz klar gewesen. Die letzten datierten Bilder aus seiner späteren Schaffensperiode, deren Kenntnis freilich noch lückenhaft bleibt, zeigen ihn immer zwischen der Figuren- und der Stillebenmalerei schwanken.

Es kam Sievers vor allem darauf an, Pieter Aertsens Oeuvre so vollständig wie möglich zusammenzustellen, an der Hand dieser Werke Aertsens Kunst zu analysieren und seine künstlerische Entwickelung festzustellen. Die dafür gewählte Form, eine Verschmelzung von beschreibendem Bilderkatalog und fortlaufender entwickelnder Darstellung, entbehrt leider ein wenig der Übersichtlichkeit. Innerhalb derselben ist auf Unterabteilungen und auch auf die deutliche Abgrenzung der einzelnen, meist sehr ausführlich beschriebenen Werke verzichtet. Das ist zwar nur eine Äußerlichkeit; ihre Außerachtlassung stört aber doch etwas bei der Lektüre, noch mehr beim späteren Nachschlagen in dem Buche. Rein mechanisch wird das noch durch die Einreihung der »fingerdicken« Bildertafeln in den Text erschwert. Es wäre sicher angenehmer, wenn sie am Schluß des Textes in einer Mappe vereinigt beigelegt würden. Die Lichtdruckreproduktionen selbst sind nicht hervorragend; dagegen ist es erfreulich, daß fast sämtliche Gemälde Aertsens, sowie eine Handzeichnung abgebildet werden.

Auf die eingehende Betrachtung Pieter Aertsens im Zusammenhang mit seiner Zeit hat Sievers so gut wie kein Gewicht gelegt. Die Entstehungsweise der Arbeit als Dissertation, wo die Zeit doch etwas beschränkt ist, entschuldigt es freilich einigermaßen, daß sich der Verfasser in dieser Beziehung nur auf die Andeutung allgemeiner Gesichtspunkte einließ. (Schon die zunächst liegende Gegenüberstellung mit P. Brueghel d. Ä. hätte gewiß für beide Künstler interessante Resultate geliefert. Ich merke nur ein Beispiel an, auf das Professor Martin gelegentlich hinwies, auf eine Vergleichung von P. Aertsens Kreuztragung in Berlin — datiert 1552 — mit der 1564 von Pieter Brueghel gemalten gleichen Darstellung im Wiener Hofmuseum.) Hoffentlich gibt Sievers aber eine solche von ihm im Dissertationsdruck auch in Aussicht gestellte Erweiterung seiner fleißigen Arbeit später einmal.

Besondere, kleinere Kapitel widmet der Verfasser noch der Literatur über Aertsen, dem Leben, den Signaturen, den Zeichnungen, den Stichen nach seinen Werken, den Aertsen fälschlich zugeschriebenen Werken; endlich gibt er außer den beiden oben erwähnten Tabellen noch eine Reihe bisher von ihm nicht nachgeprüfter Notizen über Aertsen zugeschriebene Werke.

Was die Ausstattung des starken Bandes betrifft, so hat sich schon des öfteren gezeigt, daß sich der Geschmack der Verlagsbuchhandlung mit dem zahlreicher Leser nicht ganz deckt.

Kurt Freise.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 6. 20. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

MÜNCHENER BRIEF

In den Münchener Sammlungen geht allerlei vor sich. Die graphische Sammlung — das Stiefkind des Ministeriums — feiert das Jubiläum 150 jährigen Bestehens, und so sang- und klanglos dies von außen hingenommen wird, hat der Direktor der Sammlung, Dr. Pallmann, es sich doch nicht nehmen lassen, das Ereignis in einer eigenen Schrift zu dokumentieren. Das kleine Büchlein ist ungemein instruktiv. Es schildert zuerst die Entwickelung der Sammlung aus den kleinen Anfängen der Mannheimer Zeit, wo sie gegründet wurde, durch die mannigfaltigen, bald glücklichen, bald widrigen Zeitläufte bis auf unsere Tage, wobei manch lehrreiches Stück Museumsgeschichte aus dem Schoß der Akten ans Licht gebracht wird, geht sodann aber lebhafter auf die heutigen Zustände der Sammlung ein, die ein Weltinstitut geworden ist, und schließt endlich mit einer führenden Übersicht über ihre reichen Bestände, die jedem Benützer willkommen sein wird. Ganz nebenher streift er auch Dinge, die in der Zukunft liegen, aber es will uns scheinen, als ob diese kurzen Bemerkungen manches Goldkorn enthielten. Die Raumverhältnisse sind zu eng geworden, — ein Übel, an dem nahezu alle Münchener Sammlungen kranken, nicht zum wenigsten die graphische Sammlung, die zugleich mit der Vasensammlung im Erdgeschoß der alten Pinakothek untergebracht ist. Nun soll die Vasensammlung in vielleicht absehbarer Zeit mit den übrigen Antikensammlungen am Königsplatz vereinigt werden, so daß die graphische Sammlung — auf wie lange? — Platz gewänne. Pallmann verlangt mit Recht radikalere Abhilfe und bringt den sehr beachtenswerten Vorschlag eines eigenen Neubaues für seine Sammlung, an die dann zugleich die notwendig zu schaffende Zentral-Kunstbibliothek angegliedert werden solle. Ein Plan, — gedacht nicht für die enge Gegenwart, sondern zugeschnitten für eine großzügige Kunstpolitik, zu der München so gut einmal kommen muß wie Berlin. Freilich fordert solche Politik, die ideelle Güter und Werte in reichster Fülle gewähren würde, schwere materielle Mittel. Und daran wird wohl auch dieser wie so mancher schöne Museumsplan Münchens scheitern.

Neues ist auch vom Nationalmuseum zu melden. Hier hat die überaus rührige Direktion soeben einen neuen Fachkatalog herausgegeben, der, bearbeitet von Dr. Friedrich Hofmann, das Europäische Porzellan enthält. Der starke Band verdient ein Prachtwerk genannt zu werden, dem nicht leicht ein anderes Museum ein Gegenstück an die Seite stellen kann. Über die ausgiebigen wissenschaftlichen Resultate, die Dr. Hofmann in ihm niedergelegt hat, möge an anderer Stelle berichtet werden.

Nachdem der Landtag im vergangenen Sommer die Abtrennung des Generalkonservatoriums vom Nationalmuseum genehmigt und diese auf den 1. November festgesetzt hatte, sind nun vor einigen Tagen die Ernennungen der Beamten herausgekommen, die unter dem neuen Generalkonservator Dr. Hager die Inventarisierung und Pflege der Kunstschätze Bayerns in Händen haben sollen. Unter den insgesamt sechs Konservatoren sind vier Künstler, ein Prähistoriker, mithin also nur ein Kunstgeschichtler im eigentlichen Sinne. Krankte die Inventarisierung der Kunstdenkmale bisher immer daran, daß zu wenig Personal vorhanden war und sie infolgedessen nur schneckenartig vorwärts kam — ein Umstand, der in erster Linie die immer steigende Verschleppung der einheimischen Kunstwerke verschuldet! — so scheint diese Neubildung nicht gerade darnach angetan, dem Übelstand abzuhelfen. Denn einmal werden die vier Künstler naturgemäß nicht zur Inventarisierung, sondern zu Referaten bei Restaurierungsarbeiten usw. verwendet werden, andererseits aber sind gerade diejenigen beiden Gelehrten, die bisher weitaus am erfolgreichsten inventarisiert haben, weiter hierfür nicht vorgesehen, — der eine wurde am Nationalmuseum belassen, dem anderen die Stelle eines Sekretärs zugewiesen, wogegen der durch Stellung und Fähigkeiten nach allgemeinem Urteil zum Direktor des Museums prädestinierte Beamte gerade zum Generalkonservatorium versetzt worden ist. So scheint es, daß die wichtige Inventarisierungsarbeit weiter in den Händen von wenigen neuen oder bisherigen Hilfsarbeitern, d. h. also jungen, erst Erfahrung suchenden Kräften verbleiben wird.

Welchen Schaden dies langsame Vorwärtsschreiten der Inventarisierung der Kunstdenkmäler mit sich bringt, lehrt die Erfahrung der jüngsten Zeit. Noch ist der Lärm um das entführte Lusamgärtlein von Würzburg nicht verstummt, da bringen die Zeitungen

schon einen neuen Fall zur Kenntnis: das spätromanische Portal einer Klosterkapelle in Langheim (Franken) ist abgerissen und nach Berlin verkauft worden, wie schon unzählige bewegliche Kunstschätze aus Franken geräuschlos verschwunden sind. Interessant ist dabei ein Umstand: kaum war der Handel in den Zeitungen gemeldet, als er auch prompt von Berlin dementiert wurde, während doch nachgewiesenermaßen damals das Portal bereits im Hof des Kaiser-Friedrich-Museums aufgestellt war, — eine Politik, die, aufs Haar der im Würzburger Fall befolgten gleichend — vielleicht nicht geeignet ist, das Mißtrauen der bayerischen Kunstkreise gegen Berlin einem so sehr zu wünschenden freundlich-fördernden Verkehr weichen zu lassen.

Während solchermaßen das Generalkonservatorium — glücklich oder unglücklich — auf eigene Beine gestellt worden ist, harrt die nicht minder wichtige Frage nach der Zukunft des Nationalmuseums noch immer der Lösung. Die provisorische Direktion liegt nach wie vor in den Händen des Generalkonservators Dr. Hager, obwohl die Trennung auf dem Papier seit 1. November vollzogen ist. Es ist nicht zu leugnen, daß das Museum unter der betriebsamen Leitung dieses Mannes enorm gewonnen hat, daß ein neues wissenschaftliches Leben an ihm erwacht ist, wovon die in jüngster Zeit erschienenen mustergültigen Fachkataloge der Strafwerkzeuge, Gemälde, Glasmalereien und der Porzellansammlung Zeugnis ablegen. Aber es sind dies rein wissenschaftliche Leistungen der betreffenden Unterbeamten die mit dem Verwaltungsbetrieb nur locker zusammenhängen. Diesen aber hat schweres Mißgeschick betroffen. Die Zeitungen berichten von großen Münzunterschleifen eines jungen Mannes, der sich als Numismatiker ausgab und von der leichtgläubigen Direktion die wertvollsten Objekte in die Hände bekam. In Wahrheit hatte er es nicht einmal bis zur Universität gebracht. Eine Köpenikiade also! Zum Glück sind die meisten und wertvollsten Stücke, wie man hört, wieder herbeigeschafft worden, aber es fragt sich doch, ob dieser Fall als ein vereinzeltes Malheur, das überall passieren kann, aufzufassen ist, oder nicht vielmehr als ein Symptom für ein gewisses unpraktisches Verwaltungssystem, das vielleicht geändert werden muß. Jedenfalls gibt die Angelegenheit mancherlei zu denken, was bei der längst erwarteten Neubesetzung des Direktorpostens mitsprechen sollte. Diese muß bald erfolgen. Die Trennung von Museum und Generalkonservatorium wurde beschlossen, weil beide Institute mehr Arbeit erfordern, als eine Person leisten kann. Manchen Fehler der letzten Zeit mag die Überbürdung des gegenwärtigen Direktors verschuldet haben. Eine Entlastung ist dringend nötig. So sauer die Auffindung eines geeigneten Mannes der ministeriellen Überlegung zu werden scheint, muß sie doch endlich energisch gefordert werden. Aus dem kleinen Ereignis aber kann man vielleicht die Lehre ziehen, daß in erster Linie ein Direktor gesucht werden muß, der sich auch praktisch gut zu betätigen weiß, mit den Museumsbeständen und -verhältnissen gut vertraut ist und mit weitem Blick für das Große das oft so gefährliche Kleine nicht übersieht, kurzum, der, energisch und praktisch, vor allem eben ein guter Museumsdirektor ist. Die Vorkommnisse der letzten Zeit im Museum wie Generalkonservatorium sollten wenigstens als Warnungen Gutes wirken. Videant consules! □

NEKROLOGE

Ernest Hébert. Der am 5. November verstorbene französische Maler Antoine Auguste Ernest Hébert war einer jener Malgreise, deren unablässige Tätigkeit bis ins höchste Alter hinein Staunen und Ehrfurcht erweckt. Der im Jahre 1817 geborene und somit einundneunzig Jahre alte Künstler zog sich seinen Tod durch eine Erkältung zu, die er sich beim Arbeiten im Freien geholt hatte, und jedes Jahr stellte er im Salon des artistes français seine zwei Bilder aus, gewöhnlich weibliche Bildnisse, die sich durch sehr geschmackvolle und distinguierte Farbengebung auszeichneten. Die Zeichnung war allerdings mit den Jahren etwas weich und unbestimmt geworden, aber die Farbe hatte ihren alten Reiz behalten, so daß man diese Arbeiten keineswegs für Greisenarbeiten einschätzen durfte. Wenn man dann im Luxembourg auf dem Gemälde Malaria die Jahreszahl 1850 las, staunte man ein wenig, aber das Staunen wurde noch größer, wenn man sich erinnerte, daß Hébert im Jahre 1839 mit dem Rompreise über die Alpen gegangen war. Diesem ersten Aufenthalte in Rom und in der herrlichen Villa Medici folgte später ein anderer, denn Hébert ist nicht nur Pensionär der Villa Medici gewesen: im Jahre 1866 kehrte er als Direktor der Akademie wieder in die Villa Medici zurück und blieb hier sieben Jahre, und 1885 kam er zum dritten Male, um wieder als Direktor der Akademie sechs Jahre dazubleiben. Ja, dem alten Herrn genügte das noch nicht, und als der Bildhauer Guillaume, der ihn auf dem Direktorposten abgelöst hatte, starb, meldete sich der Fünfundachtzigjährige zum dritten Male, um seine Jugendliebe Rom wieder aufsuchen zu können. In Paris aber hielt man einen jüngern doch für geeigneter und entsandte Carolus Duran. Der beste und schönste Teil der Arbeiten Héberts hängt mit Rom und Italien zusammen: er ist einer der tüchtigsten Vertreter jener Richtung, die wohl von Leopold Robert ihren Ausgang genommen hat, und die man vor siebzig Jahren für grimmig realistisch hielt. Heute kommen uns diese Gestalten aus der römischen Campagna, diese Frauen und Männer von Cervara und Tivoli, diese Fischer von Neapel und Ziegenhirten von Frascati etwas romantisch und theatralisch vor, damals, wo man Courbet noch nicht kannte, wurden sie für sehr naturalistisch gehalten und sogar aus diesem Grunde angefeindet. Hébert verlieh diesen italienischen Volksfiguren durch seine warme, die Gestalten gleichsam einhüllende Farbe einen Reiz, den sie bei Robert nicht haben. Sind diese Arbeiten der anziehendste Teil des Lebenswerkes Héberts, so werden sie an Zahl und Umfang weit von andern Arbeiten überragt. Hébert hat unzählige Bildnisse gemalt, die meisten durch geschmackvolle und aparte Koloration ausgezeichnet. Außerdem hatte er sich als Hauptsäule der staatlichen Kunstakademie vieler offiziellen Aufträge zu erfreuen, wovon nur das in Mosaik ausgeführte, das Gewölbe des Chores im Pantheon schmückende Gemälde »Christus als Weltlenker mit französischen Heiligen« erwähnt sei. Hier arbeitete Hébert nach römischen Vorbildern alter christlicher Kirchen und suchte den strengen archaistischen Stil nachzuahmen. Alles in allem war Hébert zwar kein Entdecker und Führer auf neuen Bahnen, aber als fleißiger und talentierter Maler der französischen Schule verdient er die Achtung, die ihm während seiner langen Tätigkeit gezeigt worden ist.

PERSONALIEN

Über **Fürst Johannes II. von Liechtenstein als Kunstmäzen** handelt anläßlich des 50jährigen Regierungsjubiläums ein längerer Aufsatz von Geheimrat *Wilhelm Bode,* Generaldirektor der königl. Museen in Berlin, in der »Neuen Freien Presse«, dem wir die nachstehenden interessanten Ausführungen entnehmen. Nachdem Bode darauf hingewiesen, daß der Fürst nicht nur ein hervorragender Kunstmäzen, sondern auch ein leidenschaftlicher Kunstsammler ist, fährt er fort: »Wollten wir heute zum Tage, den Tausende in Österreich und im Fürstentum dankbar feiern, nur eine kurze Übersicht über das geben, was der Fürst für die bildende Kunst getan hat, so würde das einen Band füllen; ist doch selbst das umfangreiche Werk von Höß im wesentlichen nur eine Aufzählung der Hunderte von Burgen, Schlössern, Kirchen und anderen öffentlichen Bauten, die der Fürst erbaut, erweitert und restauriert hat, eine knappe Zusammenstellung der zahlreichen Kunstwerke, die er seinen eigenen Sammlungen und den Museen Österreichs zuerworben hat, der Verdienste, die er um die Förderung der Kunst und der Kunstwissenschaft gehabt hat. Diese Aufzählung wird selbst die wenigen, welche die Tätigkeit des Fürsten Johannes nach dieser Richtung beobachten konnten, in Erstaunen setzen. Die großartigen Stiftungen moderner amerikanischer Männer, vor allen die von Carnegie, erscheinen daneben, so zahlreich und bedeutend sie sind, doch einseitig und einförmig, denn sie wiederholen sich nach einer gewissen Schablone, während jene außerordentlich mannigfaltig sind und stets einen mehr oder weniger persönlichen Charakter tragen. Gerade diesen vermutet man beim Fürsten von Liechtenstein wohl am wenigsten, denn so bekannt sein Name ist, namentlich in Österreich, so wenig weiß man von ihm persönlich. Es gilt von ihm als ausgemacht, daß er menschenscheu ist und völlig einsam lebt; man ahnt nicht, daß dieser »größte Menschenfeind«, wie man ihn sich denkt, in Wahrheit der größte Menschenfreund ist, daß er keine größere Freude kennt als wohlzutun, daß er alle wahrhaft edlen Bestrebungen aus seinen reichen Mitteln zu fördern sucht. Seine Einsamkeit benützt er, um jeder Gabe, jeder Stiftung einen besonderen Stempel aufzudrücken, dem Empfänger besonders erfreulich zu machen, um die Sammlungen, Bauten und so fort dem Ort, dem Institut, der Person möglichst anzupassen und sie dadurch doppelt erwünscht, doppelt passend zu gestalten. Unter denen, die gelegentlich ein Einsehen in diese Tätigkeit, in die Absichten und das Vorgehen des Fürsten hatten und die dadurch zugleich persönlich in Beziehung zu ihm traten, war es dem Schreiber dieser Zeilen vergönnt, gerade nach einer bestimmten Richtung ihn beobachten und ab und zu ihm auch helfen zu können: beim Sammeln der Kunstwerke und bei der Austeilung derselben an die verschiedensten Kunstinstitute Österreichs. Einige Worte darüber an dieser Stelle und an diesem Tage werden über dem Ausdruck der Dankbarkeit, zu dem auch ich ihm verpflichtet bin, vielleicht dazu beitragen, auch auf die edle Persönlichkeit dieses allbekannten großen Unbekannten einige Streiflichter zu werfen. Der junge Fürst hat, nachdem er durch Reisen in Italien, Deutschland u. s. f. und namentlich durch einen längeren Aufenthalt in England die großen Kunstsammlungen kennen gelernt und mit der Freude an der Kunst das Verständnis dafür gefestigt hatte, zunächst auf die Vervollständigung der großen Sammlungen, die seine Vorfahren seit mehr als einem Jahrhundert zusammengebracht hatten, sein Augenmerk gerichtet. Die Liechtenstein-Galerie, die hervorragendste Gemäldesammlung in Privatbesitz, war nach verschiedenen Richtungen sehr unvollständig; eine systematische Vermehrung in dem großen Stil, wie sie angelegt war, hat er sich daher von vornherein zum Ziel gesetzt, und dieses Ziel hat er seither in konsequenter Weise verfolgt, obgleich ihm dabei durch seine Stellung, seine leidende Gesundheit und die dadurch bedingte Abgeschlossenheit mancherlei Schwierigkeiten und Unannehmlichkeiten hemmend entgegentraten.« Bode spricht dann eingehend über die zahlreichen bedeutenden Erwerbungen der Liechtenstein-Galerie unter dem gegenwärtigen Fürsten, über die geschmackvolle Art, in der er seine Schlösser auszustatten wußte, und über die vielen und kostbaren Zuwendungen, die nicht nur österreichische Sammlungen von ihm erhielten. Bode hat den Fürsten in Italien, Paris und London begleitet und rühmt das intensive Interesse, die Gründlichkeit und Ausdauer, mit der Fürst Johannes Austellungen und Sammlungen studierte. »Zu den großen Auktionen in London und Paris ging der Fürst nicht selten eigens hinüber, freilich nur zu den Vorbesichtigungen, die er möglichst allein vornahm. Um dies zu ermöglichen, kam er gerne erst am Tage der Versteigerung. Ich erinnere mich des nicht gelinden Erstaunens, als eines Tages ein paar Stunden, ehe die Versteigerung der Galerie des Lord Dudley bei Christie beginnen sollte, der österreichische Botschafter an Mr. Woods das Ansinnen stellte, daß für den Fürsten noch sämtliche Bilder wieder ans Licht geschafft werden möchten. Das war noch nie geschehen, aber es geschah! Der Fürst hatte mir mitteilen lassen, daß er mir seine Aufträge rechtzeitig geben würde; sie kamen aber erst, als die Versteigerung schon fast zu Ende war. Ich mußte also nach eigenem Gutdünken vorgehen, wußte ich doch, daß ich die Zustimmung dazu finden würde und daß der Fürst, wo ich für unsere Galerie oder eine andere öffentliche Sammlung Aufträge hatte, seine Wünsche zurückstellen würde. So haben wir auch damals, denn die Museen ließ er stets vorgehen, uns leicht geeinigt. Freilich, die Berliner Museen standen dem Fürsten zu fern; aber mir persönlich hat er von Zeit zu Zeit wertvolle Kunstwerke als Zeichen der Erkenntlichkeit für Ratschläge und Auskünfte aller Art zum Geschenk gemacht, von denen er wohl wußte, wo dieselben enden würden. Das junge Museum der Stadt Straßburg hat prächtige Geschenke von ihm aufzuweisen; das gleiche gilt für einzelne Museen des Auslandes in Orten, wo der Fürst gern und oft weilte, namentlich in Venedig. So hat man auch im »Reich« und im Auslande allen Grund, am heutigen Tage dankbar des kunstsinnigen Mäzens zu gedenken, der nicht nur durch die außerordentlichen Gaben und die Art, wie er sie gemacht hat, sondern zugleich durch die Anregung, die er dadurch in weitesten Kreisen gegeben, und die Förderung, die er Kunst und Künstlern angedeihen ließ, sich ein Monument für alle Zeiten gesetzt hat.«

Der Direktor des Deutschen Buchgewerbemuseums in Leipzig, **Dr. Erich Willrich,** ist zum Vorstand der Kupferstichsammlung in Stuttgart ernannt worden.

WETTBEWERBE

Die Jury über den von der *Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen* veranstalteten **Wettbewerb für eine Medaille zur 500-Jahrfeier der Universität Leipzig** hat sich über die 18 eingelaufenen Entwürfe schlüssig gemacht und die ausgesetzten drei Preise den deutsch-böhmischen Bildhauern *Arnold Hartig-Brand, Michael Powolny-Beneschau* und *Arthur Hatschbach-Gablonz* verliehen. Der Hartigsche Entwurf wird zur Ausführung gelangen.

Ein Wettbewerb für ein Volks- und Bürgerschulgebäude zu Eger wird unter Architekten deutscher Abkunft mit Frist bis zum 31. Dezember ausgeschrieben, drei Preise von 1500, 1000 und 500 Kronen sind ausgesetzt.

DENKMALPFLEGE

Denkmalpflege in der Provinz Brandenburg. In der Arbeitssitzung des Vereins für die Geschichte Berlins wurde über die jüngsten Verhandlungen der Provinzialkommission berichtet. Es sind im *Schlosse Caput bei Potsdam* kostbare Holzschnitzereien an den Decken wieder unter dem Stuck aufgefunden worden; es gilt jetzt, sie zu erneuern und zu erhalten. In *Prenzlau* hat ein opferwilliger Bürger über 200000 Mark letztwillig zur *Freilegung der Marienkirche* bestimmt; vorerst konnte man sich allerdings nur zur Beseitigung der Häuserreihe an einer Seite entschließen. In *Sorau* ist in einen *Turm der Stadtmauer* ein Hotel hineingebaut; hier handelt es sich um ein geschichtlich wertvolles Baudenkmal, zu dessen Veräußerung sich der Besitzer indes nur schwer verstehen wird. Es wurde auch auf die bedauerliche Tatsache hingewiesen, daß im *Dom zu Brandenburg a. H.* die *kostbaren Meßgewänder* in gotischen geschorenen Sammeten, in Damast- und Brokatstoffen so schlecht aufbewahrt würden, daß sie in absehbarer Zeit der Vernichtung anheimfallen müßten. Ähnlich stehe es mit der alten *Bibliothek in der Peter-Paul-Kirche zu Wusterhausen a. D.*, die in ganz ungenügenden Räumen aufbewahrt würde.

DENKMÄLER

-f Anläßlich der Sechshundertjahrfeier der Schlacht am Morgarten (15 November 1915) soll ein **schweizerisches Nationaldenkmal** zur Erinnerung an die Gründung des Schweizerbundes und zur Verherrlichung des Heldenzeitalters der schweizerischen Eidgenossenschaft enthüllt werden. Das Denkmal, für welches ein allgemeiner Wettbewerb eröffnet worden ist, wäre in Schwyz zu errichten; Präsident des Preisgerichtes ist Landammann Rudolf von Reding-Biberegg und es sind vom schweizerischen Bundesrat Preise in der Summe von 25000 Fr. bewilligt. Den Bewerbern ist für die Idee und die Art der Darstellung die größte Freiheit gelassen. Die fünf besten Projekte werden zu einem engeren Wettbewerb zugezogen. Ist dieses Nationaldenkmal erst ein Plan, so hat die Schlacht, an derem sechsten Zentenartag seine Enthüllung erfolgen soll, an ihrer Stätte, ob dem Aegeri-See im Kanton Zug, diesen Sommer bereits ein Denkmal erhalten. Dieses **Morgartendenkmal**, am 2. August enthüllt, ist eine herrlich gelegene Halle, aus Nagelfluhblöcken gebaut, mit romanischen Rundbogen und einer Bekrönung, die mit einem Kreuz abschließt. Architekt Rittmeyer in Winterthur war der Schöpfer des ausgeführten Entwurfes. Die Hinterwand der offenen kapellenartigen Halle schmückt die Reliefdarstellung eines sehnigen, steinwerfenden Kämpfers, ein Werk des schweizerischen Bildhauers Haller in Rom. Markig und bedeutend ist das Ganze, höchst eindrucksvoll an der herrlichen Stätte.

Ein **Hallerdenkmal,** zum Gedächtnis des Dichters, Forschers und Gelehrten Albrecht v. Haller (geb. 16. Oktober 1708 in Bern, gestorben ebendort am 12. Dezember 1777), ist am 200. Geburtstag dieser großen Persönlichkeit in der schweizerischen Bundesstadt enthüllt worden. Die Anregung zu diesem Denkmal ist vor zehn Jahren durch den Berner Universitätsprofessor Dr. A. Tschirch gegeben worden, sie ward in Hallers Vaterstadt freudig aufgegriffen und hat Gestalt gewonnen in einem Entwurfe des Luzerner Künstlers Hugo Siegwart. Das Denkmal, vor dem Berner Universitätsgebäude aufgestellt, von einer Gesamthöhe von 5,5 m, zeigt auf einem Sockel aus Bavenogranit das Standbild Hallers, des Gelehrten auf der Höhe seines Lebens und seiner Arbeit, als ruhig Schreitenden mit aufwärts gewendetem Blick. Von allem symbolisierenden Beiwerk wurde abgesehen und auch die Inschrift lautet lapidar: Albrecht von Haller. Hat Bern in diesem Hallerstandbild ein erfreuliches Denkmal gewonnen, so verliert es anderseits ein feines Baudenkmal durch den bereits im vorigen Hefte mitgeteilten **Abbruch des ehemaligen historischen Museums.** Die Hauptstücke der Fassade werden sorgfältig abgehoben und im bernischen Historischen Museum aufbewahrt.

AUSGRABUNGEN

Neue Ausgrabungen aus Kreta. Ein amerikanischer Archäologe, Singer, hat auf Kreta erfolgreiche Ausgrabungen gemacht, über welche das »Bulletin de l'art ancienne et moderne« von G. Leroux, einem Mitglied der französischen Schule in Athen, Bericht erhält. Zunächst untersuchte er die kleine Insel Moklos in der Provinz Lita, wo er die Ruinen einer mykenäischen Stadt unter einer sehr hohen Schuttschicht entdeckte. Er konnte mehrere Häuser gänzlich ausgraben und Sondierungen an anderen Stellen vornehmen. Metall- und Terrakotta-Funde sind gemacht worden, unter anderem große Bronzegewichte, die solchen aus den Ausgrabungen von Haghia triada gleichen. — An der südlichsten Spitze der Insel auf einem steil abfallenden Vorgebirge entdeckte der amerikanische Gelehrte dann eine Nekropole aus viel früherer Zeit, die man in das 3. Jahrtausend vor Chr. datieren kann. Bis jetzt hat man 24 Plattengräber ans Licht gebracht, die in ihrer Form den Gräbern der sogen. Cykladen-Epoche gleichen. Alle enthielten Waffen, Vasen und Schmuckgegenstände. Eines war besonders reich und hat Einzelfunde genug geliefert, um einen ganzen Museumsschrank zu füllen. Aus diesen Funden seien vor allem große Goldnadeln hervorgehoben, deren Köpfe aufgeblühte Blumen bildeten. Weiter fanden sich Goldkronen und Diademe, die mit geometrischen und Tierzeichnungen geschmückt waren und von denen einige zwei Augen im Relief trugen. Die Goldbänder und kleinen goldnen getriebenen Täfelchen wurden zweifellos gleich denen aus Mykenä auf die Kleider der Toten aufgenäht. Es fanden sich ferner Goldkettchen, die für Amulette zu dienen schienen, und an denen Ornamente in Form von Blättern aufgehängt waren. Außer gravierten Steinen fanden sich auch zwei große Siegel aus Elfenbein und eine ganze Anzahl einzigartiger Vasen. Sie sind alle aus Alabaster oder farbigem Marmor von verschiedenartiger Form, die Mehrzahl ohne Henkel, fast 100 an der Zahl. Die Waffen, Lanzenspitzen und kurze Degen sind Typen, wie sie die vorhergegangenen kretischen Ausgrabungen schon oft geliefert hatten. Ein ganz hervorragendes Stück dieser Sammlung ist ein spätmykenäischer Ring, der in einem der erstgenannten Stelle benachbarten Grab auf der Insel Moklos gefunden worden ist. Es ist ein Ring von massivem Gold, dessen Mitte von ungewöhnlichem Schnitt ein ganzes Miniaturgemälde trägt. Es handelt sich um eine religiöse Szene, ähnlich den auf gravierten Steinen gefundenen, aber mit bis jetzt noch nicht gesehenen Details. Man sieht darauf ein Schiff, dessen Vorderteil den Kopf und dessen Hinterteil den Schwanz eines Seeungeheuers bildet. In diesem Schiff sitzt eine Frau, sei es Göttin oder Priesterin, und erhebt in beiden Händen einen mysteriösen Gegenstand. Dabei steht ein Baum und ein kubischer Altar. Im Hintergrund bemerkt man einen Tempel, von dem das Schiff weggefahren zu sein scheint. *M.*

FUNDE

Wichtige mittelalterliche Funde hat man in den letzten Tagen im **Altenberger Dom** gemacht. Schon seit Jahren sucht man den Dom, der sehr unter aufsteigender Feuchtigkeit zu leiden hat, zu trocknen, leider jedoch bis heute ohne Erfolg. Fachmännische Unter-

suchungen ergaben, daß die Nässe auf Grundwasser zurückzuführen ist. Um Abhilfe zu schaffen, mußte man nach der Köln. Zeitung die Quellen suchen und dafür ziemlich erhebliche Erdbewegungen vornehmen. Bei diesen Arbeiten stieß man auf interessante Funde. Die Annahme, daß da, wo jetzt der Dom steht, vorher schon eine romanische Kirche gestanden, wird durch die Funde bestätigt. In einer Tiefe von 80 cm wurde der Fußboden der älteren Kirche — schwarz und weiß getäfelte Tonplatten — vollständig erhalten, bloßgelegt. In einiger Entfernung wurden des weiteren die noch gut erhaltenen Überreste zweier Altäre aufgedeckt. Weiter wurde in einer Entfernung von einigen Metern — ebenfalls im Dominnern — ein Teil der zu der romanischen Kirche gehörenden Begräbnisstätte aufgefunden. Von diesem Friedhofe, der bis etwa 100 Jahre vor Errichtung des Domes (1255) in Benutzung gewesen sein mag, fand man ein noch vollständig erhaltenes Grab. Der Grabstein, der die ganze Grabfläche bedeckt, ist in unveränderter Lage geblieben. Dieses geht aus den angelegten Profil- und angemauerten Stützsteinen hervor. Neben Kreuzverzierungen trägt der Grabstein folgende Inschrift: A. D. IIII Kalendis Augusti obiit Gozelinus. Leider ist keine Jahreszahl vorhanden. Altertumsforscher und Sachverständige sind der Ansicht, daß der Stein aus der Zeit von 1160 bis 1170 stamme. Unter der umsichtigen Leitung des Dombaumeisters wurde das Grab bezw. der Grabstein, wie auch die anderen Funde ohne die geringste Beschädigung bloßgelegt. Eine Öffnung des Grabes wird wahrscheinlich schon in allernächster Zeit im Beisein von Sachverständigen auf Veranlassung der Staatsregierung erfolgen. Bis dahin sind die Weiterarbeiten an den Fundstellen eingestellt. Im inneren Gewölbe wie am Äußeren des Domes ist man ebenfalls mit Restaurierungsarbeiten beschäftigt.

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Mit seiner großen *Uhde-Ausstellung* hat *Schulte* einen außerordentlichen Erfolg. Das Publikum kommt in hellen Scharen, und es ist fast, als wolle es den Münchner Meister, der ihm seit Jahren ein wenig ferner gerückt schien, neu »entdecken«. Diese Wellenbewegung ist ungemein charakteristisch für die Wandlungen der allgemeinen Kunststimmung im Deutschland des letzten Dezenniums. Denn wenn man schärfer zusieht, so erkennt man, daß nicht nur das von tausend Äußerlichkeiten und Unberechenbarkeiten abhängige Berliner Laientum, sondern auch die engere Kunstwelt derartige Revisionen ihrer Stellung zu Uhde vorgenommen hat. Nachdem man in ihm zuerst einen Vorkämpfer und Führer im malerischen Neuland gefeiert hatte, trat er zurück, als man in doktrinärer Einseitigkeit auf keinem Bilde mehr als ein artistisches Spiel der Farbe sehen wollte und beinahe ein Gruseln vor allem fühlte, was sich als »Inhalt«, »Seele«, »Empfindung« und dergleichen bezeichnen ließe. Doch auch dieser Dogmatismus hatte, wie alle Theorien in der Kunst, kurze Beine; er stirbt gerade jetzt langsam ab, und je mehr er schwindet, um so höher steigen wieder Interesse und Verständnis für Fritz von Uhdes Lebenswerk. Und aufs neue neigt man sich in Verehrung und Dankbarkeit vor seiner großen Persönlichkeit, in der sich die Beherrschung aller malerisch-technischen Reformen unserer Zeit so wunderbar mit einem vertieften Erfassen ihres geistigen Wesens und ihrer innersten Sehnsucht verbindet und durchtränkt. Die Ausstellung läßt nun in einer Reihe von über sechzig Nummern den Doppelweg erkennen, den der Meister (der am 22. Mai dieses Jahres seinen sechzigsten Geburtstag feierte) seit seinem Eintritt in die Kunst gegangen ist: den Weg, der ebenso zu einer unablässigen Verfeinerung und Bereicherung der Naturanschauung und des farbigen Ausdrucks wie zu immer eindringlicheren Kundgebungen seiner Gedanken von den Zielen des Menschentums hinstrebte, seiner Gedanken vor allem von einer Aussöhnung zwischen dem modernen Leben und der Religion. Zum erstenmal wird uns Berlinern ein solcher Überblick gegönnt. Den Beginn machen drei Bilder aus der Mitte der siebziger Jahre, da der junge sächsische Kavallerieoffizier ganz im Banne Hans Makarts stand, dessen sinnlich-üppigen Farbenrausch er noch halb dilettantisch nachzuahmen suchte (»Im Klostergarten«, »Irrlicht«, »Bacchantin«). Zwei kriegerische Reiterbilder, die folgen, deuten auf seinen ersten Lehrer zurück: auf den Schlachtenmaler Ludw. Albr. Schuster, der noch die Schule Horace Vernets durchgemacht hatte; sie zeigen überdies, was Uhde damals aus dem Studium der alten Meister (Rubens! die Holländer!) gelernt hatte. Aber es steckt doch schon ein persönliches Temperament darin und ein Wiederschein eigenen Erlebens, das er der Teilnahme am Feldzug von 1870 verdankte. Altmeisterliches spielt auch noch in den nächsten Jahren eine Rolle, da die breit hingestrichenen Bilder alter Weiber mit Radi und Bierkrug unmittelbar an Frans Hals erinnern. Ein »Altdeutscher Reiter« in blauem Koller auf einem Schimmel gegen dunkeln Hintergrund (1880) gibt dann von dem Einfluß Munkacsys Kunde, dem Uhde, nun ganz zur Kunst entflohen, in Paris nahe trat. Und alsbald melden sich auch schon, in dem »Leierkastenmann« von 1883, dem ersten Freilichtgemälde, die Anregungen zum Worte, die er in München von Liebermann erfuhr. Auch Liebermann hatte bei Munkacsy gearbeitet, jetzt zog er den um ein Jahr jüngeren Kollegen mit sich nach Holland, wo Uhde ganz den Anschluß an Leben und Gegenwart und an die Prinzipien der neuen Malerei gewann. Eine ganze Schar von Studien und Bildern erzählt davon, Interieurstücke und Figuren umflutet von frischer Luft und klarer Sonne, nicht zu vergessen das famose kleine Pastellporträt Max Liebermanns (Berlin, Dr. Elias), besonders schön die Kindergestalten, die niemand (höchstens noch Liebermann) so zart als holde kleine Wunder gemalt hat wie Uhde. Aber die lyrisch-innerliche Empfindung, die sich in diesen Kinderbildern vernehmlich ankündigt, sucht zugleich ein weiteres Betätigungsfeld: es entsteht das erste Bild, in dem der Künstler sein dogmenloses soziales Christentum gepredigt hat. Entsteht aus einem Erlebnis: aus der Beobachtung eines Vorgangs (wie Hans Rosenhagen in seinem Uhde-Werk berichtet) in einer Dorfschulstube, in der ein inspizierender Geistlicher liebreich mit den Bauernkindern sprach. Das große Bild des Leipziger Museums von 1884, das natürlich für die Ausstellung unzugänglich war, wird hier durch die Variation des Themas in kleinerem Format von 1885 ersetzt, das Frau Schön-Renz in Worms besitzt. Und wie sich Uhde jener gütige Pfarrer zu dem Christus wandelt, der die Kindlein zu sich kommen läßt, so werden ihm weiter aus dichterisch angeschauten Bauern und Bäuerinnen, Handwerkern, Fischern und Feldarbeitern Mitglieder der heiligen Familie, Apostel und Gestalten der frommen Legende. Ohne Umweg nimmt die Epik des Lebens einfacher Menschen poetischen Schimmer, biblische Hoheit an, wird etwa die Gegend um Dachau bei München, wo sich des Abends weiche Nebel auf die Ebene senken, während die Lichter der fernen städtischen Vororte aufblinken, wo im Winter der dicke Schnee sich endlos zu dehnen scheint, der Schauplatz des schweren Ganges nach Bethlehem oder der Flucht nach Agypten. Man sieht auf der Ausstellung sehr gute Proben von der Behandlung der mannigfachen Motive dieses Kreises, die Uhde wählte, und die so zahlreich sind, daß man sich eine deutsche Uhde-Bibel denken könnte, die sich ganz von fern neben die holländische Rembrandt-

bibel stellen würde (warum wagt nicht einmal ein Verleger eine solche Ausgabe des heiligen Buches? Ich zähle etwa 35 Werke, die dafür in Betracht kämen). Man sieht auch eine Skizze zu dem Altarbild für die Lutherkirche in Zwickau, wo man endlich (1904) den unschätzbaren Wert der Uhdeschen Kunst für das protestantische Gotteshaus eingesehen hat. Und daneben nun die unaufhörlich sich zwischen die Religionsgemälde schiebenden Bilder des Lebens, in denen der Künstler sich im reinen Sehen übt, die Studienköpfe, die Porträts seiner schlanken blonden Töchter, die Blicke in seinen Starnberger Garten, wo das Spiel des Lichts, das Wehen der Luft, die fröhliche Farbigkeit von Menschen und Hunden und Bäumen und Büschen die einzigen Themata sind, die abgehandelt werden, und wo doch alles unwillkürlich von der innigen Empfindung des Malenden verklärt, aus der Wirklichkeitsschilderung emporgehoben erscheint. Auch das herrliche Abendmahl von 1886 ist vorhanden, das kürzlich erst bei Cassirer hing, das Hauptwerk, in dem sich alle Strahlen von Uhdes Kunst wie in einem Brennpunkt treffen. Und es fehlen schließlich nicht die Erinnerungen an die seltenen Versuche des Meisters, mit dem katholischen Pathos des Renaissance-Religionsbildes in Wettbewerb zu treten, sich in leidenschaftlichen Farben und Gebärden mit Tintoretto oder Rubens zu messen: die ältere »Grabtragung« (1894) und die sehr akademischen »Würfler um Christi Rock«, dazu noch eine Skizze zu der ähnlich gehaltenen Himmelfahrt. — Die ausgezeichnete Uhde-Büste in Marmor von *Hugo Kaufmann* schmückt den Saal.

Zu gleicher Zeit ist bei Schulte eine kleinere Kollektion von *Gustav Schönleber*. Altes und Neues. Jenes noch dunkler, mit Hinneigungen zu schwärzlichen Tönen; dies immer energischer zu einem milde schimmernden, sanft verteilten goldhellen Licht strebend. Ein feines Herbstbild »Besigheim« und anderes stammt aus diesem Jahre. —

Bei *Cassirer* ist jetzt auf einen Monat der gesamte *Nachlaß Walter Leistikows* ausgestellt. Aufs neue wird durch diese Veranstaltung die Trauer um den früh Geschiedenen lebendig, und mit verstärkter Eindringlichkeit erkennen wir noch einmal, was wir an ihm besaßen und verloren haben. Den Kern der Ausstellung bildet ein Halbhundert Ölbilder, die aus allen Stadien von Leistikows Entwicklung stammen. Sie gehen bis 1890 zurück und bringen noch acht Arbeiten aus diesem Jahre 1908, alles reife, fertige, in sich geschlossene Werke, die nichts von einem Ermatten der Hand spüren lassen (obschon sie zum Teil aus den allerletzten Wochen seines Lebens stammen und mehrfach unsigniert geblieben sind), die im Gegenteil beweisen, daß der Abberufene bis zum Ende unablässig an der Vervollkommnung, Befreiung und Bereicherung seiner malerischen Mittel arbeitete. Drei dieser jüngsten Stücke geben Blicke auf den Herthasee im Grunewald, an dessen Gartenufer Leistikow zuletzt so gern malte. Vier weitere behandeln gleichfalls märkische Motive. Ein »Gletscher aus Argentière« (im Chamonixtal) gehört in den Kreis der Hochgebirgsbilder, dem er sich in seiner letzten Periode so gern näherte. Von den Arbeiten der vorangegangenen Jahre fallen einige besonders auf. So eine »Morgenstimmung an der dänischen Küste« (1906), eine Strandaussicht auf die mit Segelbooten bevölkerte Wasserfläche, ganz in hellen blaugrau-weißen Tönen von Whistlerscher Weichheit schwimmend, ein Bild von wunderbarer, ganz eigener Zartheit. Dann eine in klarster Sonnenpracht daliegende »Sommervilla« (1905), bei der ferne Reminiszenzen an Manets Landhäuser mitgesprochen haben mögen, ohne die Leistikowsche Handschrift zu stören. Schließlich ein sehr großes Thüringer Bild aus demselben Jahre, ein Blick über das wellige mitteldeutsche Gebirgsland, der durch das (Leistikow nicht sonderlich zusagende) Format für sich steht. Die ersten Bilder sind noch kühl im Ton, und es fehlt ihnen durchaus noch die ernste lyrische Landschaftsempfindung, die später als der charakteristische Faktor auftritt, aber sie sind doch schon von bemerkenswerter Frische. Ein Bündel »gefällter Bäume« (1890) erinnert in der Luftbehandlung von weitem an Buchholz. Ein paar »Bauernhäuser« (gleichfalls 1890) sind härter und dunkler, doch nicht ohne feine Einzelheiten. Dann aber beginnen bald sehr duftige märkische Waldausschnitte von starkem, sicherem Naturgefühl und freier Beherrschung des Lichts. Auch die dänischen Szenerien treten früh hinzu, die mehr auf einfache, große Form hinarbeiteten und den Künstler eine Zeitlang zum Stil drängten. Von diesen stilisierenden Werken ist fast nichts auf der Ausstellung; es scheint, als hätten sie besonders Liebhaber und Käufer gefunden, während von allen andern Gruppen seiner Arbeiten Reste im Atelier blieben. Bedenkt man, wie stark Leistikow, seit zehn Jahren vor allem, verkaufte, und überblickt man dann die stattliche Fülle dieses Nachlasses, so fühlt man wachsenden Respekt vor dem Riesenfleiß, der ihn beseelte. Namentlich in der letzten und allerletzten Zeit wuchs dieser Fleiß geradezu in eine Arbeits- und Schaffensgier; es war, als fühlte er das Ende nahen und wollte noch möglichst viel von dem aussprechen, was er zu sagen hatte. Sehr groß ist auch die Zahl der vorgeführten Aquarelle und Gouachen — sie füllen mit den Ölbildern die Wände sämtlicher Räume bei Cassirer. In dieser leichteren Technik hat Leistikow in kleinen Formaten oft den schlagendsten und unmittelbarsten Ausdruck für landschaftliche Impressionen gefunden. Sie sind so rasch und mühelos hingesetzt, daß man fühlt, welche Freude sie ihrem Schöpfer gemacht haben müssen, und sind doch sehr rund und bildmäßig geraten. Neben den schon früher bekannten Gebirgsausschnitten aus Meran, die hier an der Spitze stehen, entzückt besonders ein winterliches Tal voll Schnee und Schneeluft aus diesem Jahre 1908. Eine kleine Zahl ausgewählter Bleistiftstudien schließt sich an, schnelle Notizen von einer suggestiven Kraft, die der von Liebermanns Zeichnungen nahe kommt. Der ganze Überblick lehrt Leistikows gesunde, handwerklich solide, alle Effekte verschmähende Kunst aufs neue schätzen und lieben. Man verfolgt, wie er mit der Farbe manchen Strauß ausgefochten, wie er eine oft auftauchende Neigung zu schwarzen Tönen immer wieder niederzwang, wie er ohn' Unterlaß sich mühte, die malerischen Probleme zu lösen, die sich boten, und doch nicht ins Analytische zu verfallen, sondern der Synthese zuzustreben, nach der seine andächtige Naturliebe verlangte. Und er trieb eine verläßliche, gediegene, bedachte Kunst, der vielleicht der Aufstieg zu den letzten Höhen versagt blieb, die in späteren Jahren gelegentlich auch ein bißchen unpersönlich werden konnte, die aber stets auf strenge Zucht achtete, nie zur Routine verflachte, sich nie auf sinnlose Extravaganzen, nie auf Oberflächlichkeit, nie auf geistlose Schludereien einließ, wie sie heute an der Tagesordnung sind. Und die, ganz wenige Fälle abgerechnet, immer aufs neue Wurzel schlug in der individuellen Empfindung und Auffassung eines Malers, in dem aus schlichtestem Wesen ein keuscher, herber Lyrismus entsprang. *M. O.*

× Die **Akademie der Künste** in Berlin eröffnet nach dem Schluß der Aquarellausstellung Anfang Dezember eine große *Ausstellung chinesischer Gemälde*, die Frau *Julia Wegner*, die Gattin des bekannten Reisenden und Forschers Dr. Georg Wegner, bei ihrem letzten zweijährigen Aufenthalt in China gesammelt hat. Die Malereien, die Frau Wegner in ihren Besitz brachte, und von denen ein Teil schon im deutschen Gesandtschaftsgebäude in Peking aus-

gestellt war, übersteigen die Zahl von 650. An 400 wird man in der Akademie kennen lernen. Die Zahlen klingen angesichts der Tatsache, daß man von guten und echten chinesischen Bildern bisher in Europa noch so wenig kennt, beinahe etwas phantastisch. Jedenfalls wird die Ausstellung allgemeines Interesse erwecken.

× Der Kunstsalon **Gurlitt** in **Berlin** bereitet eine umfassende Kollektivausstellung von *Emil Orlik* vor, die vor allem das gesamte graphische Werk des Künstlers vereinigen soll. — Der Salon **Schulte** wird Ende November eine größere Ausstellung von Werken *Ernst Opplers* eröffnen.

Eine **Ausstellung deutscher Künstler** wird für **Schweden** geplant. Zunächst sind mit der Münchener Sezession Verhandlungen von Stockholm aus angebahnt worden. In Stockholm und im übrigen Schweden erfreut sich das Unternehmen größter Sympathie, um so mehr, als die namhaften schwedischen Künstler auch in Deutschland in den letzten Jahren große Erfolge erzielt haben.

Eine große **Bauausstellung in Berlin** wird von der Berliner Architektenschaft geplant. Es wird beabsichtigt, eine ganze künstlerische Villenstadt zu schaffen. Die Veranstaltung ist in etwa drei Jahren gedacht.

Eine **Ausstellung graphischer und buchgewerblicher Arbeiten von Professor Emil Orlik** ist in der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums eröffnet worden.

SAMMLUNGEN

× In der **Nationalgalerie** hat jetzt das Bildnis Ernst Curtius' von *Reinhold Lepsius* Platz gefunden, ein außerordentlich feines Werk, neben dem das schon in der Galerie befindliche Porträt des großen Archäologen und Historikers von Max Koner ein Stück zurückstehen muß. — Von dem Bildhauer *Fritz Schaper*, von dem die Nationalgalerie bisher nur eine Büste des Generals von Goeben besaß, wurde eine Marmorskulptur angekauft: der Akt eines ruhenden jungen Mädchens.

-f Zur Erhaltung des **Engadiner Museums** in St. Moritz, des Kleinods bündnerischer Heimatskunde, dessen Veräußerung durch den privaten Besitzer droht, resp. zum Erwerb in öffentlichen Besitz hat sich eine besondere Gesellschaft gebildet, die einen Aufruf zu Beiträgen für gedachten Zweck erläßt. Es wären 470000 Fr. aufzubringen. Als Bundesbeitrag stehen 125000 Fr. in Aussicht, der Große Rat des Kantons Graubünden bewilligte 40000 Fr., aus Stiftungen usw. sind weitere 40000 Fr. zu erwarten, so daß auf dem Wege freiwilliger, privater und anderweitiger Beitragsleistung noch 275000 Fr. aufzubringen sind. — Ein neues künstlerisches Gut hat der Weltkurort in dem **Segantini-Museum** erhalten, das am 28. September, Segantinis Todestag, eröffnet wurde. Ein vom dortigen Architekten N. Hartmann geschaffener Kuppelbau, enthält es vorerst nur Bistolfis Grabdenkmal für Segantini. Es wird im Dezember auch Bilder und Radierungen, ferner eine Segantini-Bibliothek aufnehmen.

INSTITUTE

Das Jahreswerk der British School at Athens. Die Jahressitzung der britischen archäologischen Schule zu Athen (27. Okt.) wurde durch eine Rede Lord Cromers über »klassische Studien« eingeleitet, in der auch die üblichen Klagen über die schwachen Mittel der so tätigen und erfolgreichen Schule untergebracht waren, in deren Finanzen diesmal durch eine Regierungssubvention von 500 £ und eine Stiftung Mr. Astors von 1000 £ für die Ausgrabungen in Sparta ein Lichtblick gefallen war. Daran schloß sich das Resumé des Direktors Dawkins über die verschiedenen Ausgrabungen der Schule von Athen im verflossenen Jahre, die wir gemäß einem Bericht von »The Times« etwas ausführlicher wiedergeben wollen, da wissenschafliche Folgerungen von Dawkins gezogen werden, die weitgehenderes Interesse haben. — Die Mitglieder der Schule, Wace und Droop, haben in Thessalien einen prähistorischen Tumulus der neolithischen Periode zu Zerelia, an der Stätte des griechischen Ithonos, ausgegraben, wo die griechischen Überreste spärlich zutage kamen, die neolithischen aber bis ins dritte Jahrtausend v. Chr. zu datieren sind. Neues Licht auf die neolithische Kultur Griechenlands wurde dadurch geworfen, die zweifellos noch lange Zeit daselbst im Norden fortgedauert hat, als die Bronzezeit im ägäischen Gebiet schon blühte. — Zu Rhitsona in Böotien haben, wie an dieser Stelle bereits berichtet wurde, Prof. Burrows und Mr. Ure eine Anzahl archaischer griechischer Gräber nahe bei der Stätte des alten Mykalessos aufgedeckt, aus denen interessantes Material für die Geschichte der frühböotischen Vasenmalerei hervorgeht. — Die Ausgrabungen beim Athena Chalkioikos-Tempel in Sparta sind nun zu Ende geführt; ein archaisches Relief mit der Inschrift »Anaxibios« war der merkwürdigste Fund in dieser stark zerstörten und ausgeraubten Stätte. — Wiederum hat sich die Hauptarbeit der Schule auf die Ausgrabung des alten Arthemis Orthia-Heiligtums in Sparta konzentriert. Während in den beiden vorhergegangenen Arbeitsperioden die späteren Baulichkeiten des Heiligtums ausgegraben worden waren — der Tempel des 6. Jahrhunderts, die Altäre, das römische Amphitheater vor der Tempelfront, von dessen Sitzen aus die Wettspiele, aber auch die Wettgeißelungen der Jünglinge beobachtet werden konnten —, wurde dieses Jahr der ursprünglichste Tempel ganz nahe bei dem Tempel aus dem 6. Jahrhundert gefunden, der später den Platz des ersteren eingenommen hat. Man hatte nunmehr die Überreste des Heiligtums vor sich, wie es von der Periode der frühesten dorischen Einwanderung bis zum 6. Jahrhundert gestanden hatte, nachdem der archaische Altar dieser früheren Epoche des Heiligtums schon im Vorjahre gefunden worden war. Wie dieser archaische Altar, ruhte auch der Tempel auf einer mit Kieselsteinen roh gepflasterten Area; im Laufe der Jahrhunderte, in denen der Tempel in Gebrauch gewesen war, hatte sich dann darauf eine gewaltige Schicht von Weihgeschenken angesammelt, aus der die enorme Masse von archaischen Gegenständen stammt, welche diesen Ausgrabungen einen so wichtigen Charakter verliehen haben. Alle datieren aus der Zeit vom 8. bis zum Anfang des 5. Jahrhunderts, wo dann ein Nachlassen begann. Aus dem letztgenannten Jahrhundert und aus der Zeit unmittelbar vorher rühren jene merkwürdigen, einzigartigen Terrakottamasken her, die man als Votivkopien von in den geistlichen Schauspielen und rituellen Aufzügen wirklich gebrauchten Masken ansehen kann. Alle sind von mehr oder weniger grotesker Art, entweder realistisch aber auch manchmal ganz exorbitant grotesk. Die Vasen- und Tontafelfragmente, die überaus zahlreich zutage traten, sind von einheimischer lakonischer Ware. Bei den Reliefs von Menschen und Tieren aus dem 6. Jahrhundert zeigten sich hie und da Inschriften in archaischen Buchstaben. — Die reichen Funde an, als Votive dienenden, Elfenbeinschnitzereien werfen die Frage nach dem Ursprung der spartanischen Kunst auf. Es war darunter eine ganze Serie von Täfelchen, die zum Schmuck der Broschen (Fibulen) diente. Das beste und früheste Beispiel aus dem 7. Jahrhundert zeigte einen wie eine Mumie eingewickelten Mann auf der Bahre liegend und dahinter drei stehende Klagende mit Trauerbewegungen. Zwei etwas später zu datierende Täfelchen erinnerten an den gleichzeitigen Metopenstil in

ihrer Ausführung, so hoch war die Reliefierung der Elfenbeinschnitzerei; Kentaur und Lapithe, sowie Prometheus und der Adler waren dargestellt. Andere Elfenbeinschnitzwerke können einen Begriff von dem Götterbilde geben, welches das hölzerne Kultbild des alten Tempels gewesen sein muß. Ein leider verstümmeltes Täfelchen zeigte einen Krieger im vollen Waffenschmuck. Diese Elfenbeinkunst scheint im 5. Jahrhundert vernachlässigt worden zu sein, wahrscheinlich infolge des spartanischen politischen Systems, das seine Rigorosität auf das Privatleben und das Kultusleben gleichermaßen wirken ließ. — Bei der archaischen Kunst Spartas sind nun gewisse fremde Einflüsse sicher nachzuweisen. Ägyptischer Import ist bei manchen Gegenständen, z. B. den Skarabäen, sicher zu erkennen. Der jonische Einfluß zeigt sich namentlich bei den Elfenbeinschnitzereien, die manche Ähnlichkeiten mit dem jüngst von Hogarth beim Arthemistempel von Ephesos gefundenen haben. Trotz aller fremden Einflüsse muß man aber bei der Betrachtung dieser Kunstübungen auch an die einheimische lakonische Bevölkerung denken, die in ihrem Hauptbestand die gleiche wie in der vorhergegangenen Bronzezeit gewesen sein muß. Von der Kunst dieser Bronzezeit, der mykenäischen, hat sich jedoch bis jetzt keine Spur in diesem Heiligtum gefunden; die erobernden Dorer müssen sie gründlich zerstört haben. Dies schließt jedoch nicht aus, daß die künstlerischen Eigenschaften der Urbevölkerung fortgedauert und auch ihre Marke der archaischen spartanischen Kunst aufgedrückt haben, d. h. sie bewahrten nicht mehr eine eigene Kunst; die Spartaner arbeiteten gemäß der ihnen von den neuen dorischen Herren gegebenen Richtschnur und unter dem Einfluß, der von der Neugestaltung Griechenlands ausging; aber die im Volke noch schlummernde alte Übung half doch mit, die archaische spartanische Kunst zu ihrer Höhe zu erheben, von der sie erst später unter dem Einfluß des eigentümlichen spartanischen Systems heruntersank, da Sparta seinen Ruhm darin suchte, als der kriegerischste, aber auch als der wenigst kultivierte griechische Staat zu gelten. *M.*

ZU DÜRERS ZEICHNUNGEN L. 163 UND 213.

Dürers freie Kopien nach den »Tarochhi« sind um 1495—1496 entstanden. Diese Studien weisen eine starke Vermengung von neu angeeigneten italienischen und althergewöhnten nordischen Formen auf. Auch der Kopf der Muse Thalia L. 213 ist den ältesten, am meisten benützten Typen des Meisters nahe verwandt. Bei der Prüfung des im Jahre 1503 mit Kohle gezeichneten Marienkopfes L. 163 fiel mir auf, daß derselbe dem der klassisch-mythologischen Figur gleich gebildet ist. Die Übereinstimmung läßt sich in allen Teilen konstatieren. Beide Köpfe müssen ohne direkte Naturvorlage gezeichnet worden sein, was durch die, allem Anschein nach, leichte Art der Entstehung und einige Härte der Formenbildung bewiesen wird.

Es ist auf solche Wiederbenutzung alter Motive bei Dürer öfters hingewiesen worden. Die Gewohnheit, sich selbst zu kopieren, ist für seine Schaffensweise bezeichnend. Mir scheint es doch wert zu sein, die Aufmerksamkeit auf diesen Fall zu lenken, da hier im wesentlichen von einem Phantasie- bez. Erinnerungsbilde die Rede ist, welches sich in des Meisters Vorstellung fest eingebürgert hat. Einmal drängt es sich in der Zeit der größten Krise der Kunstentwickelung unter fremde Formen. Das andere Mal taucht es, nach ungefähr sieben bis acht Jahren in einer Periode auf, wo Dürers Kunst, durch Verarbeitung neuer Elemente, ganz aufgefrischt worden ist.

Dr. Zoltán v. Takács, Budapest.

LITERATUR

Karl Voll, *Führer durch die alte Pinakothek.* München, Süddeutsche Monatshefte. 8°. 1908. Mit 16 Vollbildern (M. 3,50).

Das äußerst schätzenswerte Büchlein bringt in abgeklärter und abgerundeter Form dasjenige, was der Verfasser seinen akademischen Zuhörern in mündlichen Vorträgen vor den Bildern selbst geboten hat. Es ist selbstverständlich, daß darin seine besonderen fachmännischen Studien, namentlich auf dem Feld der frühen niederländischen Malerei, sich deutlich bemerkbar machen, sowie auch andere intim kunstgeschichtliche Fragen berührt werden. Aber auch dem gebildeten Laien bietet der Führer einen Halt, weil der Verfasser feinfühlig genug ist zu wissen, daß es bei einem *Führer* nicht in erster Linie darauf ankommt, seine Kenntnisse ganz zu entfalten, sondern den Leser zu locken. Er muß daher nicht nur seinen Ton, sondern auch seine Anschauungsweise zunächst auf die Forderung des Zuführenden einstellen, ihn dort packen, wo er am empfindlichsten zu fassen ist, ihm nicht vom hohen Roß der Gelehrsamkeit herab vordozieren, sondern ihm z. B. mit Vergleichen beizukommen suchen, die meinetwegen dem Fachmann trivial erscheinen, wenn dadurch nur der Einfluß auf den Leser ein sicherer ist. Es gibt Schwächen an großen Künstlern, die dem Laien gefallen: sie müssen ihm ins rechte Licht gesetzt werden, wenn auch das Bild des Meisters dabei etwas anders ausfällt, als es ausfallen würde, wenn man nicht vor Laien spräche. Andererseits würde dem Verfasser das Vertrauen seines Publikums sofort entzogen werden, wollte er schwerverständliche Meister ohne weiteres als so blendend hinstellen, wie die Wissenschaft sie anerkennt. Nur unreife beschränkte Fachgenossen wettern gegen diese Behandlung eines »Führers«, im irrtümlichen Glauben befangen, daß das Alpha und Omega stets im spröden Hochhalten der wissenschaftlichen Fahne bestehe.

Die höheren Ansprüche, die Volls Führer stellt, — er war übrigens in der glücklichen Lage, 257 Seiten zur Verfügung zu haben, — ergeben sich schon aus dem Umstand, daß er nicht eigentlich saalweise, von Bild zu Bild *führt*, sondern wissenschaftlich zusammenfaßt, und durch die interessante Abbildungsauswahl, die fern davon bleibt, eine Zusammenstellung der beliebtesten ‚Perlen' zu bieten. Auch hierin gilt sein Lehren für Vorgeschrittenere. *Prof. Dr. Hans W. Singer*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 7. 27. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

DAS ENDE DER NATIONALGALERIE-KRISIS

In ihrer Abendausgabe vom 19. November ließ die offiziöse »Norddeutsche Allgem. Zeitung« die aufhorchende deutsche Kunstwelt wissen: Die Nachricht, daß der Direktor der Nationalgalerie Geheimer Regierungsrat *Dr. von Tschudi* aus seiner Stellung scheide, »*sei falsch*«; Herr von Tschudi werde vielmehr nach Ablauf seines Urlaubs »*auf seinen Posten zurückkehren*«. Die erfreuliche Kunde ist allenthalben mit lebhafter Genugtuung aufgenommen worden; denn zweifellos bedeutet sie nichts Geringeres als die endgültige günstige Lösung der seit dreiviertel Jahren schwebenden Krisis, die in ganz Deutschland wie im Auslande, und weit über die Grenzen der engeren Kunstwelt hinaus, peinliches Aufsehen erregt hat. Die Tatsache, daß dieser glückliche Abschluß des Konflikts unmittelbar nach der historischen Unterredung zwischen Kaiser Wilhelm II. und dem Reichskanzler Fürsten Bülow am 17. November bekannt gegeben wurde, gibt ihm eine besondere Bedeutung. Gewiß darf nicht übersehen werden, daß man sich seit dem Beginn der Schwierigkeiten im März dieses Jahres an den amtlichen Stellen nach Kräften bemüht hat, die Kluft zu überbrücken und eine Basis für die Rückkehr Tschudis in sein Amt zu schaffen, und man wird der staatlichen Kunstverwaltung für die stille Energie, mit der sie die endliche Erreichung dieses Ziels anstrebte, aufrichtigen Dank wissen. Aber es steht doch auch fest, daß bis vor wenigen Wochen die Hoffnungen auf Erfolg sehr geringe waren, ja schließlich völlig aufgegeben wurden, daß wiederholte Äußerungen von maßgebender Stelle keinen Zweifel mehr an Tschudis Kaltstellung gestatteten, und daß bereits ein ganz bestimmter Nachfolger in Aussicht genommen war. Wenn sich nun gerade jetzt in der bedeutungsvollen Angelegenheit plötzlich doch die Wendung vollzog, die man ersehnte, ohne noch an ihre Möglichkeit zu glauben, so liegt die Auffassung nahe, daß sie in einem gewissen Zusammenhang mit den Ereignissen in der inneren Politik des Reiches steht, die seit Wochen die Öffentlichkeit beschäftigt und erregt haben. Nur ganz nebenbei und ohne besondere Betonung sind bei der Erörterung dieser Ereignisse in der Presse und im Parlament auch die Kunstangelegenheiten gestreift worden, obschon sie bei den Fragen, die hier zur Debatte standen, an bescheidenerem Platze eine doch nicht unwichtige Rolle hätten beanspruchen dürfen. Darüber indessen wird nur eine Stimme sein, daß man bei den Hoffnungen, die der 17. November erweckte, nicht zuletzt auch an die Kunst gedacht hat, die gewiß zunächst zurückzustehen hat, wenn es sich um Lebensinteressen des Staatsorganismus handelt, deren Bedeutung für die kulturelle Entwicklung des Volkes aber, sobald der Blick sich wieder den Einzelheiten des nationalen Lebens zuwendet, doch wohl nicht leicht überschätzt werden kann. Auch die deutsche Kunstwelt hätte eine zwanzigjährige Rechnung zu präsentieren, und wenn jetzt die ernstliche Forderung ausgesprochen wird, daß Eingriffe in die Staatsverwaltung auf Grund persönlicher Neigungen und Abneigungen künftig unterbleiben möchten, so wird man diese Wünsche nachdrücklich auch auf das Kunstressort beziehen. Vielleicht darf man den jetzigen Ausgang der Affäre Tschudi als ein erstes Zeichen kommender freundlicherer Zeiten betrachten, als eine erste Kundgebung des redlichen Willens, den dauernden Konflikten ein Ende zu machen, die das deutsche Kunstleben seit Jahr und Tag mit Mißtrauen und Unbehagen erfüllt haben. Niemand wird sich nun gleich einem allzu vertrauensseligen Optimismus hingeben und die Hände befriedigt in den Schoß legen. Das könnte nur zu neuen schweren Enttäuschungen führen. Wie in der großen Politik wird auch auf diesem Spezialgebiet helläugige Wachsamkeit die erste Voraussetzung nachhaltiger Erfolge sein. Aber es sei auch nicht verkannt, daß endlich einmal den Wünschen der Allgemeinheit Rechnung getragen wurde, und daß darum hier ein männliches Wort des Dankes wohl am Platze ist. Inwiefern dieser Entschluß der entscheidenden Stelle weitere Konsequenzen mit sich bringen wird, muß die Zukunft lehren. Vorläufig begrüßen wir es mit Befriedigung, daß die Leitung des modernen Berliner Museums den bewährten Händen anvertraut bleibt, die in einer Arbeit von zwölf Jahren dieses Staatsinstitut zu hoher, vom Inland und Ausland bewunderter Blüte gebracht haben.

PERSONALIEN

Dem trefflichen Leipziger Graphiker **Bruno Héroux** und dem ebenfalls in Leipzig wirkenden, durch seine dekorativen Stickereien bekannten Maler **Fritz Rentsch** ist der Professortitel verliehen worden.

EIN NEUER NAME

VON MELA ESCHERICH

Die diesjährige Ausstellung für freie Kunst auf der Darmstädter Mathildenhöhe hat uns mancherlei Überraschungen gebracht. Im ganzen zwar nicht so viel neue Namen, als im Interesse der hessischen Kunstjugend zu wünschen gewesen wären — man beschränkte sich mehr auf bewährte Persönlichkeiten mit obligater Pietät großen Toten gegenüber. Aber eben in diesem Beschränken zeigte man Kunst Man zeigte, daß im deutschen Südwesten die Hessenkunst heute bereits einen nicht unbedeutenden Rang einnimmt. Bantzer, Hölscher, Otto Heinrich Engel, L. v. Hofmann — solche Namen allein sind schon ein Programm.

Aber zwischen ihnen wurde auch eine neue Persönlichkeit ausgespielt. Ein Künstler, der, einem kleineren Kreise schon längst vorteilhaft bekannt, denn doch endlich einmal verdient, lauter genannt zu werden. Es ist der in *München* lebende *Philipp Otto Schäfer.*

In ihm laufen Linien zusammen. Zwei Namen möchte man besonders mit ihm in Verbindung bringen: Böcklin und Boehle. Und doch zeigt sich keine Spur von Abhängigkeit den beiden gegenüber. Der Zusammenhang ist ein rein entwickelungsgeschichtlicher. Schäfer geht streng seinen eigenen Weg

Wenn wir von den anderen kommend, plötzlich vor ihn treten, sagen wir uns: das ist etwas ganz anderes, eine andere Technik, eine andere Weltanschauung. Und doch kann man nicht sagen: es ist etwas Neues. Im Gegenteil, es kommt einem so uralt bekannt vor, als hätte man schon irgendwo im Homer davon gelesen. Homer! Das ist der Schlüssel für diese Kunst. Es ist homerisches Leben, homerischer Geist, der uns aus diesen Gemälden entgegenweht. Und das ist der Punkt, wo sich Schäfer mit Boehle berührt Auch Boehle hat am Brunnen der homerischen Dichtung getrunken. Die nackten Jünglinge, die ihre Pferde schwemmen — man vergleiche, wie die matte Panoramenkunst Matthiesens das gleiche Motiv verwässert hat! — sind homerische Gestalten, denen der Gott Anmut um die Schultern gießt. Und der göttliche Stier, der mit der Europa in großem Bogen ins Meer springt, ist einer der schönsten Zugeständnisse deutscher Kunst an klassische Mythenpoesie.

Aber Boehle geht dann wieder von Althellas fort ins Mittelalter hinein, das klassisch Freie mit der ehrfürchtig frumben Art des Nordens verbindend. Die volkstümlichen Heiligenhelden des Mittelalters sind seine Lieblingsgestalten und dann die Schilderung völkischen Lebens, mit der er endlich wieder die Gegenwart betritt. Schiffertypen vom Main, hessisches Dorfleben. Aber auch in diesen sittenbildlichen Darstellungen, die er altmeisterlich naiv auffaßt, wirkt etwas von Homer nach. Wir erleben ähnlich wie bei einigen Niederländern eine Umwertung des Antiken in den nordischen Akzent. Nicht der vollendeten und zur Neige gehenden Antike, von der sich die italienische Renaissance befruchten ließ, sondern jenes alten, mythischen Geistes des heroischen Zeitalters, in dem sich die großen Vorgänge des Lebens noch völlig innerhalb einer ländlichen Kultur zwischen den frühvölkischen Problemen der Seßhaftigkeit, des Familiensinnes und einer durch die einfachsten Erscheinungen der Natur vermittelten Religion entwickelten.

Schäfer geht einen Schritt weiter. Auch ihn sehen wir an die einfachen Vorstellungen des frühen Altertums anknüpfen: Den Kreis des Götter- und Heldenlebens. Seine »Allegorie des Feuers« ist eine solche Darstellung. Rauhe riesenhafte Menschen sind um ein prasselndes Feuer versammelt. Die uralte Heiligkeit des Herdes kommt einem in den Sinn. Das sind homerische Helden. Ihre Umrisse recken sich ins Mythische auf, ins Halbgotthafte. Aber im Norden eingewohnte Halbgötter, Thursenrauheit in ihrem Wesen, darin sich den spukhaft heidnischen Heiligen des Ekstatikers Matthias Grünewald nähernd.

Doch Schäfer geht weiter. Das Barbarische weicht. Der einfältige Mythos wird zum Träger einer ästhetischen Weltanschauung. Als ein durchdachtes Kunstwerk baut sich auf ihn die Philosophie des Schönen. Hier hat die alte deutsche Kunst im 16. Jahrhundert aufgehört. Nachdem sie durch den Humanismus zu einer größeren Freiheit der künstlerischen Ausdrucksform aufgerüttelt worden, und auf dem besten Wege war, das ihr noch anhaftende, »altfränkische« Wesen abzuschütteln, nachdem man einmal gewagt, schöne Nacktheit zu schildern und mit nackten Leibern zu symbolisieren, zu allegorisieren, nachdem Cranach, Naturgefühle versinnlichend, seine Puttenschwärme schwirren ließ, Baldung seine dithyrambischen Hymnen auf hüllenlose Weibesschönheit sang, — nach alledem brach die deutsche Kunst ab. Widrige Zeitläufte verschlugen ihre letzten Kräfte. Erst im 19. Jahrhundert begannen wieder die Quellen heißer Lebensgluten zu springen. Das lyrisch idyllische Philisterium, in das sich die Kunst der ersten Hälfte des Jahrhunderts eingewiegt, störte Bacchantenlärm, Böcklin und Stuck trieben zottige Faune, Tritone, Centauren in unsere von Stadtluft angekränkelte Naturerinnerung herein. Es ging eine Weile toll zu, toll um des Gegensatzes willen zur grauen Armeleutmalerei.

Schäfer hat von Böcklin den jauchzenden Naturlaut übernommen Über das Meer oder durch den Hain hören wir bei Böcklin das Schallen der Tritonshörner, das langhingezogene Rufen und schmetternde Lachen. Dieses Lachen, das auch L. v. Hofmann hat, dieses Lachen, das zum Rhythmus wird, zum Motiv . . .

Aber gebannt in ein ganz eigenartiges Kolorit, eine merkwürdige Technik überhaupt. Schwarze Schraffierung, die stark durchdringt, eine ausgesprochene aber abgedämpfte Buntheit, die in ihrer Wirkung alter Webekunst abgelauscht ist. Gobelinton mit viel Altgold gehöht. Die Komposition dem malerischen Prinzip der Antike gemäß ziemlich flächig. Die Gestalten kraftvoll, Vollblutrasse aus der animalischen Schönheit heraus gesehen, von der sorglosen Wildheit des Rubens, aber ohne die vlämische Lust am fetten Fleisch.

Schäfer nennt seine Werke oft bloß dekorative Füllungen. In dieser Bezeichnung scheint eine Absicht erkennbar. Tendenzen von Marées. Die Malerei als dienendes Glied der Architektur. In der Tat: Auf Tafelbildwirkung ist nirgends abgezielt. Darum hängen diese Gemälde etwas fremd unter den anderen. Sie sind nicht für die Staffelei; wollen irgendwo eingefügt werden. Man möchte sich von dem Meister ein vornehmes Landhaus ausgemalt denken. Da würde diese Kunst zu voller Geltung kommen. Etwa der »Bacchuszug« mit seinem volltönenden dionysischen Festesrhythmus. Der Götterreigen rauscht. In tanzenden Wogen wirbelt es an uns vorbei, der bacchantische Trupp aus dunklem Hain. Im Gegensatz zu dem tieftraurigen Adagio von Botticellis Primaverazug ein feuriges Allegro. »Evoe! Von neuem Schauer noch bebt das Herz und voll des Bacchus jauchzt es in stürmischer Entzückung.« (Horaz.)

Oder ein anderes Bild. Goldene Wellen rollen schäumend heran. In langen Bänken schieben sich die gekräuselten Flutenkämme über die leuchtende Meeresweite. Die See erschauert, wie unter geheimen Wundern. Goldglanz kränzt die triefenden Stirnen der aufschluchzenden Wogen. Und in diesen Wogen ein neues Gewoge, ein Geschlinge von Gestalten, die sich Jubelworte zurufen. Und eine in ihrer Mitte, vom Reiz der Kaumvollendung reich umgossen, strahlend und alle überstrahlend, die Schaumgeborne, die Ewige — Venus Anadyomene.

Absichtslose Schönheit ist das Prinzip dieser Kunst. Und darin liegt ihre große Wirkung. Es gibt freilich noch viele, die von der großen Wirkung noch nicht berührt wurden. Sie laufen an den Gemälden Schäfers vorbei, einmal weil ihnen der Name noch nicht bekannt ist, denn selbst ästhetische Nasen müssen gelegentlich auf den Gegenstand ihrer künftigen Bewunderung gestoßen werden, bis sie ihn entdecken und zum andernmal, weil die Gemälde keine »Schlager« sind. Das viele Altgold gibt ihnen eine Zurückhaltung — sie verlangen gebieterisch nach einem Eigenraum, in dem man sich ganz ihnen hingeben kann. Möchten sie ihn finden!

WETTBEWERBE

Für den **Bau eines Deutschen Theaters in Dorpat** wird vom Dorpater Handwerkerverein, in dessen Garten das Theater errichtet werden soll, ein *Wettbewerb* ausgeschrieben. Das Preisrichteramt besteht aus Architekt A. Hammerstedt-Petersburg und den Professoren J. Koch und O. Hoffmann-Riga. Zur Verteilung gelangen drei Preise von insgesamt 1000 Rubeln. Schlußtermin ist der 1. Februar 1909.

DENKMALPFLEGE

Der Entwurf eines **Gesetzes gegen Verunstaltung von Stadt und Land im Königreich Sachsen** ist von beiden Kammern des Sächsischen Landtags angenommen worden. Nach ihm soll die Polizeibehörde u. a. befugt sein, aufdringliche Reklamen, Aufschriften, Bemalungen usw. zu verbieten, die die Straßen, Plätze, einzelne Bauwerke oder das Ortsbild oder Landschaftsbild verunstalten.

-f Für die möglichste Erhaltung des alten, malerischen **Strohhauses im Aargau** tritt im »Heimatschutz«, der Zeitschrift der Schweizerischen Vereinigung für Heimatschutz, Architekt *Otto Senn* in Zofingen in einem Aufsatz ein. Die begleitenden photographischen Aufnahmen solcher Häuser belegen die charaktervolle Heimeligkeit dieser bodenständigen Bauten.

DENKMÄLER

Dem Begründer des Kronberger Künstlerbundes, **Anton Burger,** ist unweit des Schlosses Friedrichshof ein Denkmal errichtet worden, ein Werk des Münchener Bildhauers *Carl Ludwig Sand.* Es zeigt die Bronzebüste des Künstlers über einem Brunnenbassin, auf dessen Rande zwei Rehe die Liebe Burgers für die Jagd andeuten.

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Bei *Keller & Reiner* hatte der Münchener *Otto Hierl-Deronco* eine ganze Serie großer *Porträts des Papstes* ausgestellt, die nicht gerade auf der Linie seiner besten bisherigen Schöpfungen standen. Namentlich die umfangreichen Repräsentationsbilder, die Pius X. in vollem Ornat auf dem Thron Petri als geistlichen Beherrscher der katholischen Christenheit zeigten, waren recht äußerliche Prunkstücke, die weder von einem tieferen Eindringen in die Persönlichkeit des Kirchenfürsten, noch von einem feineren Verständnis für den malerischen Reiz der römischen Pracht Kunde gaben, in der die sympathische Erscheinung des greisen heiligen Vaters hier auftritt. Das alles ist mehr auf sachliche, dokumentarische Richtigkeit als auf künstlerische Wirkung hin gearbeitet, und die blassen, kreidigen Fleischtöne des Antlitzes wie ein obenhin angebrachter, etwas süßlicher, rötlich-violetter Schimmer, der über die großen Leinwandflächen gebreitet ist und scheinbar für Toneinheit sorgen soll, erwecken einen nicht angenehmen Eindruck. Besser sind die wenigen Porträts, die sozusagen »le Pape intime« schildern, und in denen der würdige alte Herr in weißem Priestergewande schlicht vor uns sitzt oder steht, während die Hand sich an einen Sessel lehnt. Hier ist Hierl-Deronco im farbigen Ausdruck wie in der Darstellung des Individuellen erheblich weiter gekommen.

Wien. Die Herbstausstellung im Künstlerhause, über 400 Nummern stark, läßt keinen neuen, auch keinen besonders frischen Zug hervortreten. Rahmen und Füllung bleiben Jahr um Jahr das nämliche, und Gäste werden nicht herangezogen. Die ältere Garde hat sich das Ausstellen überhaupt schon mehr abgewöhnt; bloß Prof. *Pochwalski* bringt diesmal mehrere Herrenbildnisse, in denen er sich besonders zusammennimmt. Unter den jungen Leuten sind einige modischere Talente und sie finden auch schon Leute, die das Talent haben, sich von ihnen malen zu lassen. *Adams,* der soeben auch für das Rathaus den jubilierenden Fürsten von Liechtenstein, diesen großdenkenden Kunstförderer Wiens, gemalt hat, geht in einem großen Doppelreiterporträt (Fabrikant Kurz in Jägerndorf) und einem fesch kolorierten Ganzbild der Schauspielerin Lili Marberg (als Jolanthe im »Teufel«) doch wieder aus einer schwärzlich zusammengewürzten Interieurschablone heraus, in der er sich die letzten Jahre her festgerannt hatte. Dann ist *W. V. Krauß* einer der Kommenden, vielmehr schon Gekommenen. Seine Miß Thompson, die voriges Jahr mit dem schwarzen Muff so viel Erfolg hatte, tritt diesmal »full length« auf, in rot-blau gemischtem Kostüm mit blauem Modehut, und wird ein Ensemble von pikanter Starkfarbigkeit, die doch nicht ohne ihre vornehme Dämpfung ist. Auch *Schattenstein* gelingt ein Herrenbild, dem ein leichter Beigeschmack von Ungefähr gelassen ist, recht fein. *Veith* dagegen wird mit seinen Pomade- und Bonbonfarben in immer gleicher Zurüstung unleidlich. Neuestens hat sich *Joannovits* von seinen stärkeren Antezedentien auf diese bequemere Ausstattungsmalerei zurückgezogen. Überhaupt gilt von all dieser Bildnismalerei, daß sie die größte Angst hat, irgend mit dem Pinsel aus dem Salonläufigen herauszufahren. Auch den Jungen geht nur allzubald das Geheimnis der Zahmheit und Windelweichheit auf. Darum war die »Kunstschau«, die sich soeben schloß, eine wahre Wohltat für das mit Zucker und Honig vergiftete Wiener Auge. Unter den Landschaftern sind es *Brunner, Baschny, Poosch, Beck, Jungwirth* und *Suppantschitsch,* die in der Darstellung farbiger Stimmungen vorwärtskommen. *Quittner,* der die größten Erfolge hatte, erholt sich leider nur sehr langsam von einer schweren Operation, die ihn vor einem halben Jahre lahm legte. Das Genrebild heißt wenig. Nur *Windhager* hat Erfolg mit einer aus altwiener Tonart gehenden Szene »Beim Heurigen«, wo der äußere und äußerste Wiener wirklich fein beobachtet und mit einer Pointe von verdünnter Niederländerei gegeben ist. Von Plastik ist nichts Wesentliches vorhanden. Im ganzen eine sehr durchschnittliche Ausstellung. — In der **Galerie Miethke** hat man eine recht interessante **Wilhelm Leibl-Ausstellung.** Meist sind es Arbeiten der Jugendzeit (»vor Courbet«), bis in die Schulzeit zurück, aus der man mehrere blühend belichtete lebensgroße Akte, richtige »Morceaux«, sieht. Sehr interessant sind aus dieser Zeit allerlei im Fluge hingeworfene Freundesbildnisse, fast nur aus einem Ton herausgewischt und mit ein paar Drückern akzentuiert (sein Freund Splittgerber z. B.). Man erinnert sich, daß damals Munkacsy so viel Einfluß bekam (selbst auf Uhde und Liebermann) und Künstler wie Lenbach und Makart von ursprünglicher Farbigkeit zur Tonigkeit übergingen. Lenbach wurde tatsächlich Makartschüler, was nur noch wir Mit- und Überlebende seiner Wiener Zeit wissen. Auch eine Leiblsche Kopie aus der Pinakothek (nach Van Dyck) sieht man hier; selbst Courbet kopierte dort, als er 1869 in München war.

An die Pariser und Aiblinger Zeit Leibls erinnern nur einige rasche Skizzen. An seinen Übergang zur späteren absoluten Sachlichkeit ein lebensgroßes Uniformporträt des Barons Stauffenberg (siebziger Jahre), das dann ganz psychologisch gleich mit dem Übermaß beginnt. Von dieser Papierenheit ging er sofort wieder ab. — Im **Hagenbund** ist der Hauptgast *Théo van Rysselberghe.* In den zehn Jahren, seitdem er hier zum erstenmal in der Sezession erschienen, hat er sich ganz wesentlich gewandelt. Er ist nicht mehr »Neo-Impressionist«, d. h. Pünktler mit Punkten von streng komplementärer Farbe. Er »divisioniert« zwar noch immer, und mit Recht, aber jenes Rezept mit seiner Rezeptmäßigkeit scheint endgültig aufgegeben. Als sprechendsten Beweis bringt er ein Bildnis des wundersamen neubelgischen Poeten Emile de Verhaeren, den er damals gepünktelt ausstellte, jetzt ohne Spur dieser Manier. Und er lebt auch so. Ich verweise übrigens darauf, daß selbst Paul Signac (neben Seurat damals der Oberpünktler) schon dazumal in seinem Büchlein über dieses System kleinlaut bemerkte, es scheine, daß alle diese ergänzungsfarbigen Punkte die Tendenz hätten, mit der Zeit in ein neutrales Grau zusammenzufließen. Mit dieser Neo-Impression ist es also theoretisch und praktisch aus. *Ludwig Hevesi.*

Die achte **Jahresausstellung der Vereinigung Kölner Künstler** ist im dortigen Kunstgewerbemuseum eröffnet worden.

Im **Kunstgewerbemuseum in Berlin** ist ein von Fräulein *Luise Hamkens* konstruierter sogenannter **Schulwebestuhl** ausgestellt, er will der Hausarbeit der Frauen, zugleich für Weberei, Gobelinwirkerei und Knüpfarbeit, dienen. Damit ist die Ausstellung einer Auswahl verschiedener Gewebe und Teppiche verbunden, die auf dem Stuhle hergestellt sind.

In Metz ist eine **Ausstellung der unabhängigen lothringischen Künstler** eröffnet worden.

Im Festsaal des **Wiesbadener Rathauses** hat die »Gesellschaft für bildende Kunst« eine **Kallmorgen-Ausstellung** eröffnet. An hundert Gemälde und Zeichnungen sind darin vereinigt.

-f Die **Eidgenössische Kunstkommission** beschloß Beteiligung der Schweiz an der nächsten **internationalen Kunstausstellung in München.** Die Kommission setzte sich die Aufgabe, die Frage der Ausstellungslokalitäten in den hauptsächlichen Schweizerstädten zu studieren. Die heurige **nationale Kunstausstellung** (Salon) in Basel, durch unzulängliche Räume schwer beeinträchtigt, ergibt ein Defizit. Die **Schweizerische Freie Künstlervereinigung Sezession** veranstaltet ihre zweite nationale Ausstellung in **Lausanne.**

SAMMLUNGEN

Neuerwerbungen für die Neue Pinakothek in München. Im Kunstverein sind neuerdings die während des Jahres 1908 vom Staat erworbenen neueren Kunstwerke ausgestellt worden. Die meisten von ihnen sind auf den hiesigen Ausstellungen des letzten Jahres erworben worden und somit dem Publikum nicht mehr unbekannt. Nicht als Novitäten also werden sie gezeigt, sondern als Zeugen staatlichen Mäzenatentums. Dies gibt den Standpunkt für die Beurteilung. — Mit gespannter Erwartung treten wir ein. Ein großer Saal ist mit den Bildern gefüllt worden. Hier ihre Liste. Angekauft wurden: *Albert v. Keller:* 1 Zur Audienz, 1871; 2. Kaiserin Faustina im Junotempel zu Präneste (Studie), 1881; 3. Gartenbank aus der Villa Wolkowsky in Rom, 1885; 4. Zwei Damen beim Tee, 1886; 5 Saal in Versailles; 6. *Fr. v. Uhde:* La Chanteuse, 1882; *Karl Spitzweg:* 7. Irrlicht; 8. Der Schreiber; 9. Der Rabe; 10. Am Ammersee; 11. Mönch und Katze; 12. *Ed. Schleich:* Landschaft, 1832; 13. *H. v. Zügel:* Kühe im Moor; 14. *Rob. Raudner:* Lindenalle in Schleißheim; 15. *Peter Paul Müller:* Bach im Winter; 16. *Max Rabes:* Sonntag in Algier; 17. *Franz Grässel:* Enten am Ufer; 18. *A. v. Hildebrand:* Büste des Bildhauers Floßmann; 19.—36. Werke der Diezschule: *Jul. Adam:* Männliches Porträt, 1877; *Jos. Weiser:* Studienkopf eines alten Mannes; *Frank Duvenek:* Männliches Porträt, und sofort. Studien von *Max Correggio, Ad. Echtler, Ludwig Herterich, Hermann Hartwich, Markus Grönwold, Wilhelm Herter, Ernst Zimmermann, Jos. Emil Squindo, Heinrich Weber, Karl Schultheiß, L. v. Löfftz, Paul Höcker, Carl Mayer-Graz, Gotthard Kühl.* — Geschenkt wurden: ein Kinderköpfchen von *Gustav Läverenz,* ein Mädchenbild der verstorbenen *Marg. v. Kunowski,* eine Reihe älterer Bildchen von *Dorner, Wagenbauer, Enhuber, Lichtenheld* und eine Kollektion von *Wilhelm Busch.*

Von den Ankäufen allein soll hier gesprochen werden. Das jährliche Budget für Erwerbungen neuerer Kunst beläuft sich auf 100000 Mk., — keine kleine Summe! Der Privatsammler, der sie zu seiner Verfügung hat, kann damit immerhin etwas leisten. Das Staatsministerium, das die Verantwortung trägt, gibt die Summe jedoch nicht dem Geschmack *eines* Mannes preis, sondern einer zahl- und würdereichen Kommission, die die anzukaufenden Werke vorschlägt. Sehen wir uns das diesjährige Resultat näher an.

Eins fällt auf: 5/6 der angekauften Werke gehören der Vergangenheit an; 1/6 entstammt unseren Tagen. 2/3 der angekauften Werke lebender Künstler sind Jugendarbeiten. Wir leben in einer Zeit, die Sinn für Geschichte und Entwickelung hat, mehr als für Qualität. Die alten Fürsten und Sammler kauften Werke von Dürer, Rubens, Tizian, — einfältigerweise vor allem gute Stücke; fragten übrigens auch nicht danach, ob die Künstler auch Münchner gewesen und etwa zur Luitpoldgruppe gehört hätten. Der Erbe der alten Fürstensammlungen — der Staat — kauft nach historischen Gesichtspunkten. Nicht der *beste* Keller, Uhde, Kühl usw. wird erworben, sondern Frühwerke von ihnen. Wieviel interessanter sind diese doch, aufschlußreicher für ihren Werdegang! Wie glücklich wären wir, hätte Kurfürst Maximilian nicht die zwei Apostelbilder von Dürer erworben, sondern statt deren einige Atelierstudien aus Dürers Lehrzeit! Wie schade, daß er uns nicht durch Ankäufe von Schülerarbeiten aus Dürers Werkstatt unterrichtet hat über den Einfluß Dürers auf seine Zeit! Was nie ein Kunstfreund zuvor getan hat, — hier ist's geschehn: Man kaufte nicht Meisterwerke (oder doch solche, die man dafür hielt), sondern mit vollstem Bewußtsein Schülerarbeiten; unzulängliche Ausdrucksversuche unselbständiger Trabanten einer Persönlichkeit! Man ist stolz — nicht eine Sammlung der besten Arbeiten des (viel überschätzten, aber doch wackeren) W. v. Diez zu haben, sondern eine Menge mehr oder minder gut zu zensierender Schulaufsätze seiner Klasse. Man ehrt nicht den Künstler Diez, sondern den Oberlehrer Diez. Man kauft nicht den *besten* Schleich, der etwa noch im Kunsthandel zu haben wäre, sondern den *frühesten.* Und man kauft nicht *die* Sachen von Uhde, in denen der Künstler, nach dem Ringen und Kämpfen eines Menschenalters, die Worte gefunden hat, zu sagen, was er leide und was ihn beglücke, sondern ein (wenn immer auch respektables) Werk, in dem er nicht seine eigene, sondern die Sprache Munkacsys spricht. — Sind solche Bestrebungen an sich schon von sehr zweifelhaftem Wert und für die rein künstlerische Auswahl direkt gefährdend, so kommt nun noch ein zweites, höchst auffallendes Moment hinzu: Der weitaus größte Teil der angekauften Werke besteht nicht aus Bildern, sondern aus

Studien. Studien, — wohl unterschieden von Skizzen, gegen die man gewiß nichts einwenden würde. Haben diese doch häufig eine Frische und Unmittelbarkeit, ein lebendiges Feuer, das dem in saurer Arbeit fertig gemalten Bilde oft wieder verloren gegangen ist.

Anders sind Studien. Bei ihnen wird das Technische immer dominieren. Der Künstler feiert nicht bei ihr, wie Liebermann von der Skizze sagt, die Brautnacht mit seinem Stoff. Etwas Nüchternes wird ihr fast immer anhaften. Nun suche man unter der großen Anzahl der angekauften Studien nach einem Stück, das mehr als technisches Interesse böte, das einen mehr als kühlen Respekt einflößte. Verdient auch nur eine einzige wirklich den hohen Namen Kunstwerk? Man darf es ohne Zaudern aussprechen: Die ganze Reihe der Studien aus der Diezschule ist ohne Allgemeininteresse, ist namenloses, unbeschreiblich hohles und wertloses Dutzendgut, von dem sich die trüben Arbeiten A. v. Kellers ohne besonderes Verdienst vorteilhaft abheben. — Nun sind aber außerdem noch »Bilder« gekauft worden. Wir nannten schon den frühen Uhde und den frühen Schleich. Außerdem gibt es ein paar gute Spitzwegs, herzlich begrüßt von uns, — herzlicher, wären sie nicht 1908 gekauft worden, sondern 20 Jahre früher. Ferner das große und durchaus würdige Bild von Zügel, endlich aber nur noch ein paar Bilder von Raudner, P. P Müller usw., die in ihrer Wesenlosigkeit fast noch hinter den Studien der Diezschule stehen. All die bisher Genannten aber haben *eins* gemeinsam, das ist, daß sie Repräsentanten des Münchner Kunstbetriebes sind, und es wäre nicht einmal viel dagegen einzuwenden, wenn man sich in Rücksicht auf die begrenzten Mittel auf das begrenzte Gebiet der einheimischen Produktion beschränken wollte. Wäre die neue Pinakothek eine Sammlung des Besten, das die Münchner Kunst hervorgebracht hat und hervorbringt, — sie könnte sich mit Ehren sehen lassen. Aber man will zeigen, wie fern einem kleinlicher Lokalpatriotismus liegt, und so kauft man denn auch ein Berliner Bild. Von wem? Welches Bild vertritt die Berliner Kunst des Jahres 1908 in München? — Risum teneatis amici: Es ist der »Sonntag in Algier« von Max Rabes! Die Münchner Künstler aber dürfen sich angesichts dieses Bildes mit Vollgefühl an die Brust schlagen: Wir sind doch bessere Künstler!

Ziehen wir das Fazit und rechnen wir ab: das Wenige, was dauernden Wert hat, ist nicht moderne Kunst, sondern wurde aus historischen Gründen erworben. Es sind die Bilder von Spitzweg und allenfalls noch die von Schleich und Uhde. Ihnen steht als einziges modernes Bild neben der — einzigen! — Plastik von Hildebrand gegenüber das von Zügel. Man zeigt damit, daß man für die Gegenwart so wenig Sinn hat, als seinerzeit, als man die Lücken in unserem Bilderbestand ließ, die heute mühsam durch verspätete Ankäufe ausgefüllt werden müssen. So ist der Gewinn ein herzlich geringer, und es ist beschämend, zu denken, daß diese Ankäufe doch das Beste hätten vereinigen sollen, was heuer auf dem Markt für 100000 Mk. zu haben war. Ist es denkbar, daß jemand glaubt, etwas Besseres sei in München (wenn wir von anderen Ausstellungen im »Auslande«, wie Berlin und Dresden, ganz absehen wollen) nicht zu kaufen gewesen? — Die Kommission ist zusammengesetzt vorzugsweise aus Künstlern, und zwar aus Künstlern aller Gruppen und Parteien. Damit Gerechtigkeit sei! — Wir bezweifeln nicht im mindesten die Loyalität der Kommission. Aber Gegensätze verschmelzen sich nicht in einer Sitzung. Was herauskommt, ist der Kompromiß, — in der Kunst eine üble Sache! Für die Kinder ist das Beste gerade gut genug. Und bei Dingen, die für die Allgemeinheit bestimmt sind, sollte das auch gelten. Vielleicht sind die verantwortlichen Männer im Staatsbetrieb auch der Ansicht, daß, nach Maßgabe der vorhandenen Mittel, das Beste erworben werden solle, das jedes Jahr auf den Markt bringt. Wenn dies nun zu aller Bedauern nicht der Fall ist, wenn der Allgemeinheit für ihr gutes Steuergeld die wertloseste Kost vorgesetzt wird, — wen trifft die Schuld? Die Beantwortung dieser Frage ist dem Außenstehenden nicht möglich. Ein Anderes aber vermag er: zu protestieren gegen eine sinnlose Verschwendung im Namen derer, die die Mittel dafür zu besserem Tun gespendet haben. □

Die **Städtische Kunstsammlung in Mannheim** hat durch den in den letzten Tagen erfolgten Ankauf von zwei wertvollen Gemälden *Anselm Feuerbachs* einen bedeutenden Zuwachs erhalten: »Kinder am Brunnen« und »Badende »Kinder«. Diese beiden Ölbilder sind reizvolle Gegenstücke aus Feuerbachs früherer Zeit. Der gleichen Sammlung wurde von einem Mannheimer Kunstfreund eine von *Max Klinger* gefertigte Bronzebüste des Leipziger Philosophen Wilhelm Wundt, der in Mannheim-Neckarau geboren und Ehrenbürger der Stadt Mannheim ist, zum Geschenk gemacht.

Für die **islamische Abteilung der Berliner Museen** sind unter anderen angekauft worden: ein aus Südrußland stammender Grabfund des 12.—13. Jahrhunderts, bestehend aus einem emaillierten Glasbecher, einem Bronzespiegel und Schmucksachen, ferner eine frühislamische, hellblau glasierte Vase mit Masken syrischer Herkunft, eine große, dunkelblau glasierte persische Henkelvase aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, endlich eine Fliese, 4 persische Fayencegefäße, zum Teil mit Lüsterbemalung aus dem 12.—13. Jahrhundert.

STIFTUNGEN

Straßburg i. E. Laut letztwilliger Verfügung haben der bekannte, im vorigen Jahre verstorbene Verlagsbuchhändler Kommerzienrat Dr. **K. Trübner** und seine vor kurzem ihm im Tode nachgefolgte Gattin dem **Städtischen Kunstmuseum 250000 Mark vermacht,** deren Zinsen — oder auch das Kapital — zum Ankauf alter Meister zu verwenden sind. Zu dem Vermächtnis gehören außerdem eine Anzahl wertvoller Ölgemälde alter Meister der italienischen und niederländischen Schule. Verlagsbuchhändler Trübner ist ein Bruder des bekannten Karlsruher Malers. Auch verschiedene andere gemeinnützige Anstalten wurden mit bedeutenden Legaten bedacht.

Die Stipendien der Frau Louisa Wentzel, geb. Bock, in Baden-Baden werden wieder ausgeschrieben. Es stehen jährlich 5000 Mark mit der Zweckbestimmung zur Verfügung, Studierenden der Unterrichtsanstalten der Akademie der Künste zu Berlin Studienstipendien und solchen, welche ihre Studien an diesen Lehranstalten vollendet haben, Reisestipendien zu ihrer weiteren Ausbildung zu gewähren. Die Höhe der einzelnen Stipendien beträgt 1000 Mark. Nachdem bei der im laufenden Jahre veranstalteten Konkurrenz wegen mangelnder Beteiligung an derselben nur 1 Stipendium vergeben werden konnte, gelangen die übrigen 4 Stipendien nochmals zur Ausschreibung, und zwar je 2 für Maler und Bildhauer.

VERMISCHTES

× **Hugo Lederer** arbeitet gegenwärtig an einer *Porträtbüste von Richard Strauß.*

In **Karlsruhe** ist auf dem Gutenbergplatze ein posthumes Werk des dort geborenen Architekten und Bildhauers *Friedrich Ratzel*, ein **Marktbrunnen,** errichtet worden.

LITERATUR

Richard Greeff, *Rembrandts Darstellungen der Tobiasheilung.* Nebst Beiträgen zur Geschichte des Starstichs. Eine kulturhistorische Studie. Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart 1907.

Den Anlaß zu dem vorliegenden Buche aus der Feder eines Augenarztes gab die Beobachtung des Verfassers — worauf bisher noch niemand hingewiesen hatte —, daß Rembrandt auf seinem Bilde der Heilung des Tobias im Palais Arenberg in Brüssel eine ganz realistische Darstellung einer alten Staroperation (Reklination, Niederdrückung der Linse) gegeben hat. Hieran anschließend widmet Greeff zunächst der Geschichte des Starstiches, den wissenschaftlichen Abbildungen der Staroperation und der Starnadel je einen kurzen Abschnitt. Dann untersucht er, bei wem Rembrandt einer Augenoperation persönlich beigewohnt haben kann. Interessant ist der im folgenden Kapitel gegebene Hinweis auf eine Ungenauigkeit der Bibelübersetzung Luthers, durch die Rembrandt überhaupt darauf gebracht wurde, seiner Darstellung der Heilung des Tobias gerade eine Staroperation zugrunde zu legen. In Wirklichkeit ist die Krankheit des Tobias nämlich nur eine oberflächliche Hornhauttrübung, deren im Text gegebene Entstehungsursache sich auch medizinisch erklären läßt. Der griechische Bibeltext spricht gar nicht vom Star, sondern von dem Hornhautfell, *τὸ λευκώματα,* das dem Tobias wie das Häutlein von einem Ei von den Augen ging. (Leukoma ist noch heute Fachausdruck für eine intensive Hornhauttrübung.) Dies Wort übersetzte Luther nicht ganz exakt mit Star, der aber nur auf operativem Wege geheilt werden kann. Hielt sich Rembrandt hier, bei der Hauptsache, an den Text und gab eine Staroperation wieder, so mußte er vom übrigen Text insofern abweichen, als er den jungen Tobias die Augen des Vaters nicht salben, sondern die Linse mit der Starnadel niederdrücken läßt.

Wie genau sich Rembrandt eine Staroperation in natura angesehen hat, darüber geben seine Zeichnungen*) mit der Heilung des Tobias Auskunft, die Greeff hier als erster zusammenstellt und (drei davon erstmalig) reproduziert. Sie machen für den Kunsthistoriker den wertvollsten Teil des Buches aus.

Eine andere, scheinbar unwesentliche »ophthalmologische« Beobachtung des Verfassers zeigt in einem kleinen Zuge so recht den Menschen Rembrandt: daß der Meister nicht den Beginn der Operation darstellte, sondern den Moment wählte, wo der heilungschaffende operative Eingriff bereits vollzogen und die Linse niedergedrückt ist: dem alten Tobias kommt die Sehkraft wieder — um dem nach langer Trennung heimkehrenden geliebten Sohne endlich wieder ins Auge zu blicken. Oder wird so in eine Zufälligkeit zu viel hineininterpretiert?

Die Betrachtung anderer bekannter Gemälde von viel tieferstehenden Künstlern, die dasselbe Thema behandeln, ist insofern berechtigt, als der hohe künstlerische Wert des Rembrandtschen Bildes durch den Vergleich mit jenen in noch hellerem Lichte erscheint.

Das Arrangement der einzelnen Abschnitte hätte vielleicht etwas anders gestaltet werden können. Es wäre wohl besser gewesen, wenn das Kapitel über die Zeichnungen Rembrandts — das erst nach den Abschnitten »Pseudorembrandtische Gemälde gleicher Art« und »Kupferstiche« kommt — enger mit dem zum großen Teil auf diesen Studien beruhenden Gemälde in der Galerie Arenberg verknüpft worden wäre. Und dann wäre erst nach Erledigung der ganzen Frage »Rembrandt« auf die Rembrandtnachahmer usw. einzugehen gewesen. In dem »Rückblick auf die Skizzen« erwartet man an Stelle der ziemlich allgemein gehaltenen Bemerkungen über die Entstehungsperioden der Zeichnungen eine stärkere Betonung der für das künstlerische Element wichtigsten Frage: nach der in den Skizzen wahrzunehmenden fortschreitenden Entwickelung Rembrandts in der klaren Wiedergabe des rein augenärztlich Exakten im Zusammenhang mit dem künstlerischen Weiterschreiten und Endigen im ausgeführten Gemälde. Mit anderen Worten: wie Rembrandt für seine sorgfältigen Naturstudien der Staroperation im Rahmen der biblischen Szene nach und nach die beste künstlerische Ausgestaltung (Form) findet. Eine eingehende Untersuchung nach dieser Richtung hin — gerade von einem ophthalmologisch geschulten und zugleich künstlerisch empfindenden Manne — wäre, vom kunstgeschichtlichen Standpunkte betrachtet, die interessanteste und auch dankbarste Aufgabe gewesen.

Die folgenden Hinweise sollen ein paar leichte sachliche Versehen richtig stellen, ohne daß ich mich damit dem Verfasser gegenüber als überlegener Besserwisser aufspielen will. Dazu sind die Sachen zu geringfügig. Bei der Aufzählung der Anatomiebilder vor Rembrandt fehlt das früheste, 1603 datierte von Aert Pietersz, dem zweiten Sohne des alten Pieter Aertsen (Nr. 1877 im Rijksmuseum in Amsterdam), das die Vorlesung des Dr. Sebastiaan Egbertsz darstellt. Das Delfter Anatomiebild ist von dem berühmten Michiel Janszoon Mierevelt (nicht von Michael Langson) entworfen und gezeichnet, von dessen Sohn Pieter 1617 gemalt worden. Das auf Tafel II abgebildete Gemälde der Heilung des Tobias von einem unbekannten Rembrandtschüler in Parma hat nichts mit Benjamin Cuyp zu tun, mit dem es nach Greeff Valentiner zusammengebracht haben soll. Dieser sagte mir bei Gelegenheit einmal selber, daß hier ein Mißverständnis von seiten des Verfassers vorliegen müsse. Eher könnte man das noch von der auch etwas Ostade-artigen Heilung des Tobias in süddeutschem Privatbesitz (Tafel I) annehmen, wenn die Entstehungszeit dieses Bildes nach Bodes Urteil sicher nicht früher als in der Mitte des 18. Jahrhunderts anzusetzen wäre.

Das Illustrationsmaterial ist sehr gut. Nur die für einige Zeichnungen verwandte rote Druckfarbe scheint mir etwas zu grell zu sein. Da die mit ihr reproduzierten Zeichnungen mit Feder, Pinsel und Tusche ausgeführt sind und nicht mit Rötel, so wären sie, mit dunkelbrauner Farbe gedruckt, dem Original entschieden näher gekommen.

Man wird dem Verfasser gern zugestehen und dafür Dank wissen, daß er als erster jene interessante Entdeckung von der realistischen Darstellung der Staroperation auf dem Tobiasbild im Palais Arenberg machte; daß er weiter die zu diesem Gemälde und dem darauf dargestellten Vorgange gehörigen Bilder und Skizzen zuerst gesammelt und zu einer Gruppe zusammengestellt hat. Durch die Erweiterung des im Haupttitel gestellten kunsthistorischen Themas mit Beiträgen aus der Kulturgeschichte, der Geschichte der Medizin jener Zeit usw. hat er zugleich ein interessantes Kulturbild entworfen, das sicher weiteren Kreisen Anregung und Genuß bieten wird. *Kurt Freise.*

Carl Justi, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens.* Band 2. Mit 76 Abbildungen. Berlin, G. Grote, 1908. 8°.

Mit großer Schnelligkeit hat Carl Justi dem ersten Band seiner gesammelten spanischen Studien jetzt auch den zweiten folgen lassen und seine »kleinen Schriften« damit zu einem, wenn auch hoffentlich nur vorläufigen Abschluß gebracht. Die Vielgestaltigkeit des künstlerischen Lebens in Spanien, das von den Niederlanden wie von Italien gleicherweise angezogen und bestimmt wurde,

*) Die auf Tafel VIII abgebildete Zeichnung ist aber wohl sicher von anderer Hand.

spiegelt sich überraschend in den 24 Abhandlungen dieser beiden Bände, die dem Verfasser Gelegenheit geben, die mannigfaltigen Fäden bloßzulegen, in denen zwischen diesen Ländern Einfluß und Anregung wechselseitig sich verknüpften. Unter den 14 Artikeln dieses zweiten Teils findet man mit Vergnügen auch jene Essays über den Greco, die beweisen, daß der große Bonner Gelehrte schon vor mehr als einem Menschenalter damit begann, das Leben und die Werke eines Künstlers psychologisch zu ergründen, den die Besonderheiten seines faszinierenden Wesens seither so berühmt gemacht haben, eines Malers, den der nach Ahnen gierige Impressionismus der jüngsten Tage als Propheten feiert. Das Meisterstück einer ästhetisch wie psychologisch in die Tiefe dringenden Betrachtungsweise ist der Artikel über »Hieronymus Bosch«, den Lieblingsmaler Philipp II., während »Die spanische Brautfahrt Carl Stuarts« dem Verfasser Gelegenheit gibt, sich in der ganzen Größe seines Könnens und Wissens zu zeigen; tausend Steinchen in den Schachten verstaubter Gelehrsamkeit vergessen und begraben, fügt er zu einem farbenprächtigen Mosaik, zu einem einheitlichen Bilde wirklichen Lebens. »Die portugiesische Malerei im 16. Jahrhundert«, an und für sich schon ein Kunstwerk von analytischer Kritik, stellt diesen Teil der Kunstgeschichte Portugals endlich auf den festen Boden der Wissenschaft, war man doch bisher allein auf die gutgemeinten aber unkritischen Ausführungen des Grafen Raczynski angewiesen. Die Ausstattung ist vornehm, wie die des ersten Bandes, mit besonderer Genugtuung haben wir die vorzüglich ausgefallenen Reproduktionen nach den photomechanisch so schwer zu fassenden Bildern des Greco begrüßt. *Max v. Boehn.*

Kakuya Okabe, *Japanese sword guards.* Museum of fine arts, Boston 1908.

Aus Anlaß einer Leihausstellung japanischer Stichblätter (Tsuba) im Museum of fine arts in Boston ist ein beschreibender Katalog veröffentlicht worden, der einen wissenschaftlichen Wert erhält durch zwei, den Beschreibungen und Abbildungen der ausgestellten Kunstwerke vorausgestellte Abhandlungen über die Entwickelung des Stichblattes und über den Stil, in welchem die einzelnen Schulen und Meister gearbeitet haben. Irrtümlich bemerkt Okakura in einem Vorwort, daß seines Wissens in diesem Buch der erste Versuch gemacht sei, das Stichblatt allein, also getrennt von allen übrigen Schwertzieraten zu besprechen, denn in einem Katalog seines Landsmannes Hayashi, den dieser im Jahre 1894 in Paris gelegentlich einer Schenkung von 84 Tsuba an das Musée du Louvre verfaßt hat, ist ein ähnliches Vorgehen zu finden. Allerdings hat dieses Buch wegen der willkürlich phantastischen Zeitangaben bezüglich des Aufkommens gewisser Arten von Stichblättern und wegen der fast durchgängig falschen Datierungen der angeführten Arbeiten in Japan nur geringe Beachtung und noch weniger Anerkennung gefunden. Bei der anschaulichen Art, wie Okabe die Entwickelung des Stichblattes bespricht, ist vielleicht nur auszusetzen, daß er die prunkvollen Stichblätter aus vergoldetem Kupfer und aus Silber an den Zeremonialschwertern mit den einfachen, aus Eisen oder Leder, an den Feldschwertern vermischt. Abgesehen davon, daß bei vielen dieser Prunkschwerter noch der Nachweis geführt werden müßte, daß sie wirklich aus dem Besitz der Nationalhelden, mit deren Namen sie in Verbindung gebracht werden, stammen, oder aus der Zeit, in welcher diese Helden gelebt haben, trübt ihre üppige Dekoration, die als Ergebnis der bisherigen Forschungen gebildete Vorstellung, daß die Tsuba, welche im Altertum und im frühen Mittelalter an den Kampfschwertern getragen wurden, ganz schlicht waren und aus unverziertem Eisen, aus Leder oder aus Kupfer, das meist mit Leder überzogen wurde, hergestellt worden sind. Im Mittelalter hat die wechselnde Kampfweise die Länge des Schwertes bestimmt und entsprechend die Form und Größe des Stichblattes. Die Reitschwerter, die Hauptwaffe in der Kamakurazeit, wurden mit einer Hand geführt, waren aus diesem Grunde weit kürzer als in der Ashikagaepoche, in welcher das Fußvolk mit dem Zweihänder den Kampf zu entscheiden pflegte. In der Friedenszeit der Tokugawa verliert das Schwert mehr und mehr seine Bedeutung als Waffe; der Samurai trägt es als Abzeichen seiner Kaste. Mit dem zunehmenden Luxus und der fortschreitenden Beherrschung neuer Techniken wächst das Bestreben, die Waffe zu verzieren. Hatten früher die Plattner und Schwertfeger die Stichblätter aus Eisen geschmiedet, so treten besonders im 18. und 19. Jahrhundert die Arbeiten der Ziseleure in den Vordergrund. Das Stichblatt wird meist aus Kupfer oder dessen Legierungen angefertigt und mit bildlichen Darstellungen in flachen und erhabenen Metalleinlagen, in Gravierung oder Gold- und Silbertauschierung verziert. Diese Kunstübung reiht sich nicht mehr ein unter die frei bildenden Künste, sie zählt zu den Zierkünsten. Wohl sind auch in dieser Zeit überaus zahlreiche, sehr reizvolle und künstlerisch vollendete Arbeiten hervorgebracht worden, aber, indem sich die Meister bei ihren Schöpfungen in ein Abhängigkeitsverhältnis zur Malerei brachten, das schließlich in einer festen Anlehnung gewisser Künstlerfamilien an die Vorlagen bestimmter Malerschulen kulminierte, litt die ursprüngliche Kraft und Zweckdienlichkeit der Stichblätter Einbuße. Diese Entwickelung des Stichblattes hat der Verfasser auch in dem zweiten Abschnitt neben einer reichhaltigen Zusammenstellung von Kennzeichen und Merkmalen zur Veranschaulichung des Stils, in welchem die großen Schulen und bedeutenden Meister gearbeitet haben, hervorgehoben. Leider scheinen dem Autor die Ergebnisse der Forschungen, wie solche in den letzten Jahren, z. B. in den Schriften der Tokenkwai, der »Klingen-Gesellschaft«, in Tokio zur Veröffentlichung gelangt sind, entgangen zu sein. Darum werden auch den Kenner der Materie die Kapitel über die Arbeiten der Kaneiye und Nobuiye, der Shoami- und Umetadameister kaum befriedigen. Sein Hinweis auf das Urteil seines Lehrers Kano Natsuo bezüglich der Bestimmung der Arbeiten des ersten und zweiten Meisters Yasuchika auf Grund der etwas verschiedenartigen Signierungsweise bestätigt die obige Annahme, da in den letzten Jahren an sicher beglaubigten Stücken festgestellt worden ist, daß sich der »letzte große Meister klassischer Schwertzieraten« gerade in diesem Punkte bei der Beurteilung der betreffenden Arbeiten geirrt hat, indem er die Bezeichnungen der beiden Meister verwechselte. *J.*

Edward F. Strange, *The etched and engraved work of Frank Short.* London: G. Allen. 8°. 1908. (XXII und 80 Seiten, ca. Mk. 21.—).

Short, als Künstler und als Mensch ebenso bestrickend bescheiden, wie er feinfühlig, gediegen und stilvoll ist, gehört zu jenen Graphikern, die am meisten die Auszeichnung eines Oeuvrekatalogs verdienen. Wir verdanken ihm prachtvolle, klare Linienkunst in einer größeren Reihe von schönen Landschaften und Ansichten. Er ist der technisch bewanderste unter seinen englischen Zeitgenossen, hat unter ihnen als erster die Weichfirnislinie, vor allem aber die Aquatinta gepflegt, und ist der Lehrer fast der ganzen jüngeren Generation gewesen. Für den Engländer hat er sich eine besondere Gloriole ums Haupt gewoben, indem er eine Reihe ganz prachtvoller Schabkunstblätter schuf, die Turners berühmtes »Liber Studiorum« im Geiste der alten Ausgabe beinahe zu Ende führte.

Was nun den Oeuvrekatalog selbst anbelangt, so

durfte man von dem trefflichen Beamten des South Kensington-Museums und Kunstschriftsteller Edward Strange Gutes erwarten. Jedoch scheint es mir, daß es doch nur ein Buch geworden ist, über das man mit süß-saurem Lächeln quittiert unter dem Gesichtspunkte, daß man dem lieben Gott für alles danken muß. Es zeichnet sich vorteilhaft von den Erzeugnissen eines Wedmore aus, aber schließlich wird es von diesem nur durch Grad-, nicht durch Wesensunterschiede getrennt.

Beinahe die Hälfte von Shorts Arbeiten sind Wiedergaben von Gemälden anderer Meister. Der Katalog gibt nur Titel, *keine Beschreibungen* dieser Blätter! Wie in aller Welt soll man Drucke identifizieren, wenn man deren Titel nicht zufällig weiß? Der Verfasser unterscheidet in merkwürdiger Weise zwischen »inscribed«, »lettered«, »signed«, ohne eine Aufklärung hierüber zu geben. Platte 140 enthielt erst eine Darstellung, dann wurde diese auf der unteren Hälfte nochmals wiederholt, schließlich zerschnitten und Auflagen von beiden Darstellungen gedruckt. Strange behandelt sie aber, als ob nur eine Platte vorhanden sei, widmet ihr nur eine Nummer und zeigt nicht an, worin sich die Drucke der getrennten Einzelplatten voneinander unterscheiden. Ich hatte nur wenige Blatt zur Hand, mit deren Hilfe ich das Verzeichnis nachprüfen konnte, fand aber mehrere Fehler; so ist z. B. Nr. 175 deutlich unten l. signiert, obwohl der Katalog angibt, es sei »unsigned«. Ich kenne drei verschiedene Zustände dieser Platte: der Katalog nennt überhaupt keine, und ich habe den Eindruck, daß er sich überhaupt so gut wie gar nicht um die Zustände gekümmert hat. Das ist aber doch eine der Hauptsachen, die man von einem derartigen Oeuvreverzeichnis erwartet.

Stillschweigend ist die chronologische Anordnung eingeschlagen worden, und gerade für dieses Werk war sie besonders widersinnig. Shorts »Werk« besteht fast nur aus Landschaften: wenn man hier etwas sucht, kann man das ganze Buch durchblättern, bis man es findet. Es gibt nicht einmal nach verschiedenen Gesichtspunkten angeordnete Register, die uns beim Suchen helfen könnten; nur einen Index der offiziellen Titel sämtlicher Platten. Da es sich aber fast nur um Landschaftliches handelt, und meist um Ortsnamen, die man selbstverständlich nicht erkennen kann, so ist er ziemlich nutzlos. *Prof. Dr. Hans W. Singer.*

ANTONIO PISANELLO

Urkundliche Forschungen Biadegos haben ergeben, daß der berühmte Maler Pisanello nicht den Vornamen Vittore, sondern Antonio trug. F. Burger hat kürzlich über diese Entdeckung des Direktors der Veroneser Kommunalbibliothek in dieser Zeitschrift referiert[1]). Dabei ist ein böser Irrtum untergelaufen, der nun richtig gestellt werden soll.

Der Veroneser Kunstschriftsteller Bartolomeo dal Pozzo besaß, wie er selbst berichtet, ein Madonnenbild mit Heiligen, das den Namen Vittor Pisanello und die Jahreszahl 1406 trug. Das Bild galt eine Zeitlang für verschollen, bis es im Besitz der Berliner Museen wiederauftauchte, wohin es wahrscheinlich mit der Sammlung Solly gekommen war. — Burger meint, daß einmal »stilistische Indizien« gegen die Annahme sprächen, das Berliner Bild stamme von dem berühmten Medailleur Pisano. Dieser — Antonio und nicht Vittore — sei nun weiter laut Biadegos Untersuchung erst im Jahre 1397 geboren, könne also 1406 noch nicht gemalt haben. Folglich hätten zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts zwei veronesische Maler mit den Namen Pisano gelebt, der eine, ältere, Vittore, der Meister des Berliner Bildes und der jüngere, Antonio, der berühmte Maler und Medailleur.

Kennt Burger das Bild? Es befindet sich seit Jahrzehnten nicht mehr in der Galerie. — »Stilistische Indizien« weisen auf eine um mindestens ein halbes Jahrhundert spätere Entstehungszeit, als die gefälschte Inschrift angibt. — Vor beinahe einem Menschenalter hat Tschudi[2]) dem Bilde seinen Platz in der Nähe Bartolomeo Vivarinis angewiesen. Seitdem hat niemand mehr an Pisanellos Urheberschaft geglaubt. Tschudis Urteil findet man auch in einer Arbeit Venturis[3]) wiederholt, die jeder befragen sollte, der den Drang fühlt, etwas über Pisanello zu schreiben.

Zu jener Hilfskonstruktion, zur Annahme zweier veronesischer Pisanelli fehlt also Berechtigung, wie Bedürfnis. Denn auch Vasaris Angabe (die Quelle des Signaturfälschers), der Medailleur habe Vittore geheißen, kann der Wucht urkundlicher Zeugnisse, die ihn Antonio nennen, nicht standhalten. Der berühmte Künstler hieß Antonio Pisanello. Einen Maler Vittore Pisanello hat es niemals gegeben. *Hadeln.*

1) F. Burger in Kunstchronik, XX, Nr. 5.

2) H. v. Tschudi in Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlungen, VI, S. 18 ff.

3) Vasari, Le Vite etc. Gentile da Fabriano e il Pisanello. Edizione a cura di Adolfo Venturi. Firenze 1896, p. 28.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 8. 4. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

NEURUSSISCHE MALEREI

Von Ludwig Hevesi

Die Wiener Sezession hat ihren Jahrgang mit einer russischen Ausstellung begonnen. Dreißig Maler und Zeichner der verschiedensten Idealitäten, die in Rußland selbst, bei der Leidenschaftlichkeit ihres Parteigängertums, kaum unter einen Hut zu bringen wären. Herr Filippoff, Herausgeber der Kiewer Kunstzeitschrift »W Mirje Iskustw« (nicht zu verwechseln mit der einstmaligen Petersburger »Mir Iskustwo«), hat sich diese große Mühe gegeben. Einiges davon habe ich schon vorigen Sommer in Venedig gesehen, das meiste ist aber neuer Nachschub. In der Brust dieser Malerei wohnen zwei Seelen: eine moskowitische und eine pariserische; Moskau und Paris natürlich im weitesten Sinne genommen. Sie hat einerseits die klammernden Organe, mit denen sie sich in der fetten Heimatsscholle festkrallt, und andererseits libellenhafte Flügel, mit denen sie bis weit in die vierte Dimension entflattert. Aber freilich ist ja auch die ehrwürdige, stockrussische Scholle durchaus mit westlichen Befruchtungen imprägniert. Die prächtige Barbarei des großen Peter, wie ihn *Dobuschinski* spreizbeinig und geharnischt angesichts aller Kulturwelt hinpflanzt, ist doch inkognito in die westliche Schule gegangen. Auch darin ist sein Bild ein Symbol seines Volkes. Die eigentümliche Zweiseeligkeit der ganzen russischen Kultur zeigt sich selbst in den ultranationalen Schöpfungen *Nikolaus Roerichs,* der heute an der Spitze der russischen Modernen patriotischer Observanz steht. Welch feiner Europäer er ist, beurteilt man am besten, wenn man seinen eleganten französischen Text zu dem Buche »Talaschkino« liest, in dem er das national erweckte Kunstgewerbe der Fürstin Tenischeff und ihres Kreises behandelt. Und man hat ja früher seine ganz in heroische Wikingerstimmung getauchten Bilder gesehen, diese purpurbesegelten Wolgaschlachten und Ostseesiege auf stilisiertem Wogenblau, die von der ganzen Archäologie eines nordischen Freilichtmuseums (Skansen, Bygdö) strotzen. Das ausgegrabene Wikingerschiff in jenem stillen Schuppen zu Christiania fährt wenigstens in effigie wieder über die Meerflut; Ellida, das Schiff Frithjofs (wenige wissen, daß Ibsens »Frau vom Meere« deshalb Ellida getauft ist) ist aus Roerichs Trockendock wieder kampfbereit ausgelaufen. Archäologie, Sage, Ethnographie, arktische Forschung, alles ist Futter für unsere moderne Romantik. Gerade so wie in der Hochrenaissance, die gemeiniglich eher für etwas Klassizistisches gilt. Mein Gott, man lese (um Shakespeare aus dem Spiele zu lassen) die Dramen Marlowes; am besten das zehnaktige Doppelstück Tamerlan (»Tambourlayne the Great«), in dessen Sintflut von Versen der ganze damalige Roerich mitschwimmt, nämlich die gesamte Navigationskunde und Astronomie der Weltumsegler, nebst der ganzen Archäologie und Ethnographie der damals entdeckten neuen Weltteile und exotischen Völkerschaften. Dichter und Künstler waren überhaupt immer romantisch (die antiken nicht ausgenommen); wer nicht romantisch war, war eben Handwerker. Doch um auf Roerich zurückzukommen, ihm war selbst das sogenannte »hölzerne Rußland«, mit seinen Blockhäusern und Blockkathedralen (*Maljutin* setzt ein solches Bild, statt es zu malen, lieber gleich aus echten Lang- und Rundhölzern zusammen), ihm war dieses so urkulturlich aussehende Blockrußland schon zu gefälscht, zu beleckt, zu übersetzt. Diesem voraus lag ein protozoisches Rußland (»Die Slaven am Dnjepr«), eines mit lehmumwallten Lehmhütten über hohen Lehmufern, mit einer lappländisch aussehenden, schier schon eskimoähnlich bekleideten und bewaffneten Bevölkerung. Ein steinzeitliches Rußland, La Tène-Periode höchstens, russisches Hallstatt; mit Helden, die nur noch in der Saga leben und vom Volke gesungen werden. Ein durch ungeheure Entfernung stilisiertes, auf einfachste Züge und Farben zurückgeführtes Rußland, das sich von selbst in Fresko oder in Mosaik überträgt. Wie im nachbarlichen Finnland die Helden des Kalewala »Wäinämöinen der Alte« (den schon Goethe aus Klaproth übersetzt), denen in unseren Tagen durch Axel Gallén so fröhliche Urständ zuteil geworden. Diese Mitternachtssonne beleuchtet jetzt die nordische Malerei und es ist hochinteressant, wie Roerichs großes Talent solche Urwelt schildert. Er hat etwas von der Phantasie, mit der die Totempfähle der peruanischen Indianer geschnitzt wurden, und schreibt dabei tadellos französisch über die rustiken Neukünste von Talaschkino.

Dann hat aber der malende Nationalstolz noch ein anderes unermeßliches Rußland, ein greifbareres zugleich; in seinem achtzehnten Jahrhundert. Mit allen

den russifizierten Ludwigsstilen, im Allongen- oder Fontangengeist, mit Zopf oder Taubenflügeln. Die Pariser Ausstellung russischer Porträts hat den dicken Spinnwebschleier von dieser lebenstrotzenden Welt gehoben. Von dem Prachtmilieu Katharinas, von der Cäsarenmystik Alexanders. Noch stehen die alten Paläste, und in ihren Prunksälen spuken unsichtbare Wesen, von denen man nur die Talons rouges bemerkt oder eine brillantenbesetzte Tabatière, die sich zwischen unsichtbar gewordenen Fingern noch immer dreht. Auch in diese Romantik sind die Maler verliebt, und die heutige Stimmungskunst — eine Kunst, Stimmung zu rekonstruieren — flößt solchen Interieurs ein Leben von seltsamer Wahrheit ein. Dieser Louis XVI.-Salon der letzten Herzogin von Kurland, der Wiener Kongreß-Beauté, deren Leben ihr Seelenfreund Tiedge in einem ganzen seufzerreichen Buche geschrieben hat, dieser in seinem erstarrten Silbergrau und Silberblau wie vereist dastehende Empfangssaal von *A. Srjedin* haucht sichtbare Grabeskälte aus. Diese beiden Ansichten des dunkelblauen Empirezimmers mit neuerfundenem weißem Kachelofen aus dem Palais des Alexander-Günstlings Grafen Araktschejew, mit ihrer gar wohlgemut hineinknallenden Sonne, sind Kapitalstücke von *O. Bras*. Solche Dinge werden mit jetziger Breite und Wucht auf Tonflecke und Lichtwerte hin gegeben, mit goldenen Akzenten, unter denen die Buchstaben fehlen. Bis in die laufende Tolstoizeit reichen diese Umweltbilder. So ein Bild ist »Tolstoi im Kreise seiner Familie« von *Leonid Pasternak,* der seinen Tolstoi seit Jahren in allen Farben, Kreiden, Wässern und Säuren malt, zeichnet, radiert und lithographiert. Dieses ganz meisterfeine Pastellbild mit der breitbeschirmten Tischlampe in der Mitte, unten halb hell, oben halb dunkel, ein Raum voll hörbarer Stille, eine Generalauflösung in jetzt modernem Chiaroscuro. Wer könnte das besser machen? Und auch dieses Zeitbild von heute hat etwas angenehm Veraltetes, das Angealterte alles Familienhaften und obendrein Provinziellen. Dort stockt die Zeit und bekommt eine Patina, die Runzeln der Gegenwart stilisieren sich ins Archaische. Dieser starke Neumaler *Boris Kustodijew,* wenn er so eine lebensgroße Familie auf dem Lande, auf der hölzernen Veranda des Väterlandhauses abzumalen hat, die Damen in ihren bunten Sonntagskleidern, die Herren in ihren schwarzen Bratenröcken, bekommt plötzlich einen biedermeierischen Stil, etwas ganz Annodazumaliges, ungefähr wie unser wackerer Runge in Hamburg es hatte und noch andere Verläßliche im damaligen Sinne. So hängen sie in den alten Herrenhäusern des Turgenjewschen Flachlandes an weißen oder patronierten Wänden, von irgend einem Dimitri Iwanowitsch aus . . . sagen wir Rostow (»Rostow le vieux« steht auf so einer zwiebelkuppelstarrenden Stadtsilhouette Roerichs), zu . . . sagen wir 25 Rubel das Stück. Den Charakter solch ehrlicher Hausmannsmalerei in ihrer ungeschickten Sorgfalt (man möchte analog sagen: ungeschicklichen Sorgfältigkeit) und, mit Respekt zu sagen, respektvollen Zurückhaltung von allem Schein der Virtuosität, diesen behaglich engen Horizont der Kunstempfindung ad hoc hat Kustodijew zu einer Art Stil erhoben. Man denkt an die hausbackene Gediegenheit eines Leempoels, an unseren Thoma etwa, angesichts solches russischen Biedermeier. Aber dies hindert Kustodijew nicht, in dem Bildnis des jungen russischen Dichters Gorodezky (ganze Figur, schwarzer Anzug, Hände in den Hosentaschen, durchsichtiges Blond des Kopfes) eine modern nervöse Silhouette zu geben, mit einem Zickzack von vielfach geknicktem Umriß und einem Anflug von Bohème. Ich weiß nicht, wenn ich so ein modernes Hoch- und Schmalbild des heutigen Geistesarbeiters im Rahmen sehe, habe ich immer den Eindruck, als sähe ich den Mann in sein letztes Schwarz gekleidet im schmalen Sarge liegen. So ein Menschenkind hat auch *W. Sjerow* porträtiert, wie es sich eben vom Ruhebett aufrichtet. Einen wilden Apollo in schwarzvioletter Bluse, mit heftig ausfahrenden Armen, einen aufgeregten Schattenriß von Jüngling, der eben Dostojewsky gelesen hat; den fünften Bruder Karamasow möchte man sich so vorstellen. Auch zwei lebensgroße russische Geistliche, in schwarzen Talaren mit blauen Aufschlägen en face nebeneinander sitzend, hat Kustodijew so gemalt. In ihrem vielen gestimmten Schwarz mit allerlei goldenen Blitzen an Pektorale, Gebetbuch und Brille und ihren umschimmerten Gesichtern von unübersetzbarer Rasse, vor blauer Tapete mit großen weißen Blumen, wie sie Vuillard liebt. Wie laut doch das Stillebenzeug das Auge anschreien kann. Gewiß, dieser Künstler kennt sein Paris, aber welcher Pariser brächte solche popische Popen heraus?

Auch eine große Landschaft von Kustodijew ist zu sehen. Ein »Dorffest« unter hellblauem Himmel, in dem das letzte goldgelbe Birkenlaub wie Feuerwerk am Tage prasselt; buntes Volk vor hügeligem Dorfgelände, das alles aber in einem dünnen gelbgrauen Lehmton zusammengedämpft. Bei der Wucht, mit der die Farbe in ganz großen, fetten Streifen und Flecken hingestrichen ist, hat man den Eindruck, als sei mit verschiedentoniger Butter gemalt. Auch unsere treffliche Münchener »Scholle« und in Belgien Courtens verstehen diese Streichtechnik nicht übel. Der Urquell freilich ist Paris. Die luftige Harmonie der so machtvoll auftretenden Malerei ist vollkommen. Was eigentlich an einer Landschaft »russisch« sein kann, ist schwer zu definieren. Es gibt in Rußland auch schwedische, ungarische und dalmatinische Gegenden. Nationalrussisch erscheinen sie doch meist nur durch Mitschwingen eines besonderen Untertones in uns, den wir aus Puschkin, Tolstoi, Turgenjew haben, oder durch Aufpflanzung eines nurrussischen Symbols, sei es als Staffage oder als bauliche Zutat. Nehmen wir etwa *Sarubins* große Landschaft: »Pilgerzug«. Ein inselartiges Terrain steigt, steigt, aus dunkler Flut bis zum Gipfel, den ein weißes Gnadenkirchlein krönt. Dieses Gebäude lokalisiert das Bild sofort. Und nun stimmt auch alles zusammen; das bunte Volk, das schweißtriefend, atemlos, gruppen- und schwarmweise emporkeucht, und besonders auch das bleiche, fahle Tageslicht, in das unter düsterem Wolkenhimmel alles

getaucht ist. Diese unheimliche Einförmigkeit des Tones und Eintönigkeit der Form, und wiederum das lehmige Etwas, mit dem alle Farben gemischt scheinen, kurz man denkt gleich an allerlei Einschlägiges, meinetwegen sogar an die gewissen »tönernen Füße«. Auch diese Landschaft ist sehr eigenartig. *Wasnjetzow, Bakst* und andere schildern die gescheckte Welt der Birken, *Sjerow* dagegen setzt einen Teich in ein förmlich Daubignysches Grün. Man muß eben bei diesen eingefleischten Lernern auf alles gefaßt sein. Ein Pariser Café mit bunten Lichtern in whistlerisierender Feinheit oder eine Pariser Gasse im Abenddämmer, von *Doßjekin*, wird kein Mensch für russisch halten. Das ist internationales Paris. Und dann kommt jener ganz feine Landschafter *Nikolaus Krymow*, der die Natur nur so hinhaucht. Den Schein ihres Sonnenscheins, den Duft des Frühjahrsregens, und wiederum die Lehmigkeit ihres Lehms. Er geht ins Ätherische, ins Körperlose, und dennoch sind seine homöopathischen Verdünnungen nie zu mißdeuten, ihre Undeutlichkeiten haben schon ihre eigene Art Deutlichkeit, die man sich, wie aus Eugène Carrières Graubildern, heraustasten muß. Es grenzt freilich an Atelierulk, wenn ein Viereck voll hellgrünlicher Leere, in dem man nur einen goldigen Punkt und ein weißliches Komma unterscheidet, sich als komplette Landschaft entpuppt; nämlich der gelbe Punkt als Licht im Fenster einer Hütte, das weißliche Komma als der Stamm einer landesüblichen Birke.

Solchem Augenspuk sind sie überhaupt hold; eine ganze Gruppe von jungen Phantastikern. *B. Anisfeld* nennt es »Spiegelbild«, wenn er aus dem Spiegel einfach einen Wirrwarr von Farben herauskopiert, dem man keinerlei sachlichen Sinn mehr ansieht. *Krymow* selbst, der doch aus dem gemeinverständlichen 18. Jahrhundert herkommt und manches Bild noch ganz wie eine Bouchersche Szenerie (ohne Figuren) oder wie einen Gobelin arrangiert, stürzt sich plötzlich in einen Wirbel von Farben, den man mit einem Wortwitz den »Malstrom« nennen möchte. Das heißt einfach »Wogenspiel«. Die Farben ulken durcheinander, wie auf einem sogenannten »Kammpapier«, und man möchte so ein Bild als Vorsatzblatt für einen Phantasieeinband verwenden. Und hie und da wirft sich ein menschenhaftes Profil auf oder sonst etwas Anthropomorphes, dem der Katalog, wenn er gerade will, auch einen Namen gibt. In Venedig sah ich viele solche Phantasmagorien; auch *Milliotis* »Verkündigung«, wo der Engel überhaupt nur noch eine lodernde Flamme ist und die Jungfrau ein in sich versunkener Strauß verblühender Blumenfarben. Für das Theater sind diese klexographischen Variationen dankbar genug; für Feerien, Ballette. Köstliche Sachen dieser Art waren in Venedig. Feuerwerke aus Wasser, mit allen Kombinationen von Fontäne. Tropische Waldpartien aus schneeweißem Zuckerwerk. Milliotis »Rosa Mystica« ist bloß noch ein rhythmisches Gewirbel von Goldigkeit. Andere suchen anders auszusehen. *Sudejkin* läßt in einer paradiesisch umgedeuteten Fiesole-Landschaft die leibhaftigen Goldgrundengel Fra Beato Angelicos in Freiheit herumfliegen. *Jakulow* macht einen russischen Kakemono, ein Wettrennen mit tollen Pferden und Toiletten, japanisierend und voll Verve. *Sarian, Sapunow,* die Zeichner *Theofilaktow* und *Bilibin* lassen ihre unterschiedlichen Temperamente spielen. Es ist wirklich ein Anblick von Mannigfaltigkeit und vielerlei künstlerischer Eignung. Die großen Ursprünglichkeiten sind überall selten gesät. In Rußland selbst, sagt man mir, hält man jetzt Roerich und Sjerow besonders hoch. Kustodijew stelle ich jedenfalls als Dritten zu ihnen.

Wien, 11. November.

NEKROLOGE

× Am 21. November ist in seiner Vaterstadt Leipzig der Maler **Alexander Schmidt-Michelsen** im Alter von 49 Jahren gestorben. Er war in Berlin, wo er seit langer Zeit ansässig war, ein geschätztes Mitglied des Skarbina-Kreises. Wie er seinen Wohnsitz in der »Skarbina-Burg« in der Königin-Augustastraße aufgeschlagen hatte, dem großen Atelierhause, wo neben dem Meister selbst mehrere seiner treuesten Schüler sich einquartiert haben, so folgte er dem älteren Künstler in den letzten Jahren auf manchen Studienfahrten. So nach dem malerischen Städtchen Dinkelsbühl in Mittelfranken, das mit seinen altertümlichen Mauern und Gräben, Türmchen und Gassen an dankbaren Motiven reich ist. Oder nach Rheinsberg, dessen Rokokograzie Schmidt-Michelsen ebenso wie Skarbina, Menzelscher Tendenzen eingedenk, in jüngster Zeit besonders gern studierte. Eine Ausstellung bei Schulte führte vorm Jahre die reifsten Arbeiten des Verstorbenen aus diesem Kreise vor und gab aufs neue Zeugnis für sein unablässiges Streben zur Verfeinerung seines malerischen Könnens. Schmidt-Michelsen war kein starkes Talent. Wie sein schwächlicher Körper, der manche schwere Krankheit zu überwinden hatte, war auch seine Kunst von einer Zartheit, die sich große Aufgaben nicht zutrauen durfte. Aber die vornehme Gesinnung, die in ihm lebte, die feine, behutsame Art, mit der er über Menschen und Dinge urteilte, und der tiefe Lebensernst, der ihm aus langen Leiden erwachsen war, spiegelten sich auch in seiner Malerei. Bezeichnend für ihn sind besonders kleine Landschaftsausschnitte von lebhafter Farbigkeit, in denen sich zahllose dünne Pinselstrichelchen wie bunte Fäden ineinander verschlingen, mitunter auch verwirren. Es fehlte ihm die rechte sinnliche Plastik des Ausdrucks, doch gab er dafür oft ein diskretes malerisches Spiel, das zumal mit dem Prickeln und Schillern hüpfender Lichter und Reflexe gern operierte. Lange Zeit hielt sich Schmidt-Michelsen am liebsten an die Pastell- und Aquarellmalerei, der ja auch Skarbina stets eine lebhafte Neigung entgegenbrachte; die Société royale des aquarellistes belges ernannte ihn zu ihrem Ehrenmitglied. In Berlin gehörte er seit ihrer Begründung der Sezession an; noch auf der Ausstellung dieses Jahres war er mit einer sehr lebendigen Impression »Herbststimmung im Park« vertreten. Im Sommer hat er dann noch fleißig am Bodensee gemalt. Schmidt-Michelsen war am 5. November 1859 in Leipzig geboren, war dann, nachdem er vom Kaufmannsberuf zur Kunst abgeschwenkt war, zuerst Schüler der Münchner Akademie (1880—82) und schloß seine Studien in Paris (1883—85) in der Akademie Julian unter Bouguereau und Fleury ab. Auch dem in Paris lebenden Wiener Eugène Jettel trat er nahe. 1892 ließ er sich in Berlin nieder, wo ihm der künstlerische Ernst seiner Arbeit und sein persönlicher Takt allseitige Sympathien gewann.

Der in München lebende Genremaler **Julius Viktor Carstens,** 1849 in Lübeck geboren, ist in Pasing gestorben.

PERSONALIEN

Die Verlagsbuchhandlung **E. A. Seemann** bestand am 1. Dezember **fünfzig Jahre.** Ihr Gründer, Ernst A. Seemann, hatte gleich von Anbeginn seine Verlagstätigkeit auf kunstgeschichtliche Veröffentlichungen gerichtet; Lübkes Geschichte der Architektur war eine seiner ersten Unternehmungen. Die »Zeitschrift für bildende Kunst« mit der »Kunstchronik« rief er 1865 in Gemeinschaft mit Carl von Lützow ins Leben. Seit 1885 stand ihm sein ältester Sohn Artur Seemann als Teilhaber zur Seite. 1899 zog sich Ernst Seemann von den Geschäften zurück, indem er seine Firma ganz seinem Sohne überließ. Dieser verband sich kurz darauf mit Gustav Kirstein; mit ihm führt er seit 1899 die Firma gemeinsam. Am 5. Oktober 1904 schied Ernst Seemann, 75 Jahre alt, aus dem Leben. Das Verlagshaus hat zur Erinnerung an den Tag des fünfzigjährigen Bestehens einen vollständigen Katalog aller bei ihm erschienenen Werke herausgegeben und für die näheren Freunde des Hauses eine Plakette prägen lassen, die Georg Kolbe modelliert hat.

Der **Geh. Regierungsrat Dr. Oskar Eisenmann** hat nach 31 jähriger ehrenvoller Tätigkeit als Direktor der Kgl. Gemäldegalerie in Kassel sich in den Ruhestand zurückgezogen und seinen Wohnsitz in Karlsruhe aufgeschlagen. Der hochgeachtete Gelehrte hat die Absicht, auch in seiner Muße den Zusammenhang mit der kunsthistorischen Arbeit zu wahren und seine Forschertätigkeit nicht einzustellen. Sein Nachfolger ist noch nicht ernannt.

Dr. Wilhelm Vöge, bisher Direktorial-Assistent am Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, ist zum a.o. Professor der Kunstgeschichte an der Universität Freiburg i. B. berufen worden und wird sein neues Lehramt im Frühjahr 1909 antreten. Es besteht die Absicht, das Extraordinariat in ein Ordinariat zu verwandeln.

Der Maler **Friedrich Moritz Röbbecke** in Berlin hat den Professortitel erhalten. Röbbecke machte sich in den letzten Jahren als sehr tüchtiger Porträtmaler einen vorzüglichen Namen, nachdem er früher sein Renommé durch eine Reihe erstaunlich guter Kopien begründet hatte.

WETTBEWERBE

Der **Stadtrat von Barcelona** schreibt einen **Wettbewerb** um ein **Plakat** aus, das für die Stadt als Winteraufenthalt Propaganda machen soll. Die Entwürfe sind 1,25×0,90 m groß zu halten und bis spätestens 15. Dezember beim Stadtrat von Barcelona einzureichen. Die Beteiligung steht Künstlern aller Nationen frei und es ist nur ein einziger Preis von 5000 Peseten (etwa 3800 Mk.) ausgesetzt.

Ein Preisausschreiben für Entwürfe zu Landhaus-Siedelungen im märkischen Charakter wird von dem Rittergut Rüdersdorf in der Mark erlassen, und es werden dabei drei Preise von 3500, 2500 und 1500 M., sowie Ankäufe nicht preisgekrönter Entwürfe im Gesamtbetrage von 2500 M. in Aussicht gestellt. Für die künstlerische Gestaltung wird keine bestimmte Richtung vorgeschrieben, doch läßt es die Lage der Dinge erwünscht erscheinen, daß möglichst Bau- und Gartenkünstler gemeinsam Entwürfe schaffen.

Die Jury des Wettbewerbes um die Herstellung eines **internationalen Reformationsdenkmals in Genf** hat, wie bereits gemeldet, ihr Urteil gefällt. Es lagen ihr nicht weniger als 70 Entwürfe vor, wovon 19 der einläßlicheren Prüfung unterworfen wurden. Der erste Preis von 10000 Fr. wurde dem Projekt der Lausanner Architekten Monod und Laverrières, Taillens und Dubois, und des Pariser Bildhauers Reymond zuerkannt, als der nach dem Eindruck der Jury besten Lösung des Problems hinsichtlich des würdigen und ernsten Charakters des Denkmals. Hinsichtlich des bildhauerischen Teils fand das Preisgericht freilich andere Entwürfe überlegen. Der zweite Preis von 6000 Fr. wird einem Entwurf zuteil, der hervorgegangen ist aus der vereinigten Arbeit dreier Künstler in Paris: des Architekten H. P. Nénot und der Bildhauer Paul Landowski und Henri Bouchard. Weiter wurden sieben Preise von je 2000 Fr. zuerkannt. Es befindet sich darunter ein Entwurf des deutschen Bildhauers Paul Becher in Berlin.

DENKMALPFLEGE

Mit dem Ausbau der Burg Altena hat das Komitee nun wirklich beginnen lassen.

Künstlerisch schöne und kunstgeschichtlich interessante **Teile** der abgebrochenen **Steuerhäuser** an der Charlottenburger Brücke in Berlin, die seinerzeit auf Veranlassung Friedrich Wilhelms IV. nach einer Skizze Stülers erbaut waren, haben im Garten der Charlottenburger Technischen Hochschule Aufstellung gefunden.

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Eine schöne Ausstellung neuer Werke von *Ludwig von Hofmann* hat zurzeit der Kunstsalon von *Gurlitt* veranstaltet. Zunächst die Entwürfe für die Wandmalereien im Foyer des neuen Weimarer Hoftheaters, die zusammen mit den korrespondierenden Gemälden Sascha Schneiders diesem vornehmen, sonst ganz weiß gehaltenen Empireraum Littmanns und Heilmanns einen so prächtig klingenden, festlichen Schmuck geben. Die Skizzen sind natürlich noch freier und frischer als die großen Wandbilder selbst, und man bewundert aufs neue den großen Zug der Erfindung, die hier die Freuden, Belustigungen und Erregungen der dramatischen und musikalischen Kunst in ruhenden, tanzenden, ekstatischen und feierlichen Gruppen und Aufzügen symbolisiert und eine rauschende Flut gedämpfter Jubelfarben über die Gestalten und ihre landschaftliche Umgebung ausgegossen hat. Ich weiß keinen anderen im heutigen Deutschland, der gehobene und gesteigerte, dem Alltag entrückte Stimmungen mit solcher Anmut und solchem Geschmack im Bilde festzuhalten weiß. Die neuen Wandmalereien Hofmanns für den Musiksaal einer Villa im Grunewald, die man jetzt sieht, beweisen das abermals. Es sind vier Friese, die sich unter der Decke in einem nicht allzu großen Raume hinziehen werden. Sie sind ganz in die Architektur des Zimmers hineingearbeitet, das an zwei Wänden breite Durchgänge aufweist, deren weite Flachbogen in das langgezogene Bildrechteck hineinschneiden. Hier mußten die Figuren also in einem zwickelartigen Winkel untergebracht werden, während sie sich auf den beiden anderen Streifen frei bewegen können. Man blickt in die wohlbekannte heroischbukolische Hofmann-Welt. Nackte Jünglinge treiben eine Rinderherde über das Weideland, Frauen und Kinder tauchen auf und bilden eine liebliche Idylle unter prangenden Bäumen, holde Mädchengestalten erscheinen als lockende hüllenlose Göttinnen der Schönheit und der Liebe; hier weitet sich ein blühendes Tal, dort rauscht schimmernd die Meeresflut, und das Donnern ihrer Wogen suchen Pauke und Fanfare zu übertönen. Wird in dem Saal, dem dieser kostbare Schmuck zugedacht ist, Musik getrieben, so wird es sein, als fluteten die aufsteigenden Melodien von den Wänden als Echo zurück. Dann sieht man eine reiche Zahl neuer Pastelle. Zunächst Erinnerungen an die griechische Reise, die Hofmann mit Gerhart Hauptmann vor zwei Jahren unternahm, leuchtende Städtebilder, weite Landschaften von großen Formen, eine stolze, ferne Welt, in der sich Reste aus verklungenen Zeitaltern mit den flimmernden Farben des modernen Orients verbinden. Sodann

eine Serie szenischer Entwürfe zu »Aglavaine und Sélysette«. Hofmann hatte sie für Max Reinhardt gemacht, für die Aufführung des Maeterlinckschen Dramas im Kammerschauspielhause des Deutschen Theaters. Aber es ist bezeichnend für die Eigenart seiner Phantasie, daß er sich an die Gesetze des Theaters gar nicht band. Die Blätter wurden ihm unter der Hand zu kostbaren kleinen Farbendichtungen, die sich durchaus nicht darum kümmerten, was die Technik der Bühne berücksichtigen muß, so daß Reinhardt nur einige Anregungen daraus entnehmen konnte. Daneben aber leben Hofmanns Dekorationsskizzen ihr eigenes Leben weiter. Schließlich gliedert sich noch eine Zahl freier Einzelkompositionen an. Ihr Eindruck ist ein außerordentlicher, und man stellt mit frohem Erkennen fest, daß Ludwig von Hofmann eine Periode des Stagnierens, die vor einigen Jahren in seinem Schaffen zu bemerken war, wieder ganz souverän überwunden hat. Seit langem sind die schimmernden Bilder einer idealen Schönheitswelt seinen Händen nicht so mühelos entquollen. Die Brandung schäumt auf, und der Meerwind bauscht wieder wie ehemals die flatternden bunten Gewänder der schlanken Mädchen und Jünglinge. Goldene Sonne rieselt durch die blinkenden Kronen sommerlicher Bäume. Panther schleichen heran und reiben ihre gleißenden Leiber an der Samthaut nackter Schönen; zwischen weißen Frauenkörpern tummeln sich edle schwarze Pferde (ein besonders schönes Blatt); und in den bläulichen Schatten und gelben Lichtern der Dämmerung jagen tolle Mänaden über den Wiesenteppich.

Zugleich hängt bei Gurlitt eine Kollektion von Werken der klassischen französischen Landschaft des neunzehnten Jahrhunderts. Ein paar Corots führen, darunter an erster Stelle ein Bild »Le vieux pont de Mantes«, eine Symphonie aus weichen blonden Tönen. Unter den Daubignys ragt ein großes Sommerbild hervor, das die Architektur des Grün in einem zauberhaften blühenden Obstgarten mit vollendeter Kunst vorträgt, daneben eine Abendstimmung von tiefen, sanften Farbenklängen. Von Diaz sieht man ein sehr schönes Waldbild (»La mare sous bois«) und noch zwei Stücke. Auch Decamps und Dupré, Troyon (vorzüglich: »Le troupeau sur les dunes«) und Jacque, Monticelli und Harpignies, Jongkind, Millet (»La famille du laboureur«, auffallend lebhaft in der Farbe) und sogar Delacroix (mit einem Araber) sind vertreten.

Im *Künstlerhause* herrscht zurzeit *Richard Müller* aus Dresden mit einer großen Kollektion. Daß er von Hause aus nicht eigentlich ein Mann des farbigen Ausdrucks ist, wissen wir längst. Trotzdem ist es interessant, einmal eine größere Reihe seiner Bilder nebeneinander zu sehen und zu verfolgen, wie ein Talent, das ganz und gar von linearen Vorstellungen ausgeht und zeichnerisch empfindet, Eindrücke der Wirklichkeit mit Pinsel und Palette wiederzugeben sich müht. Bei rein malerischen Motiven, wie etwa dem Blick auf eine Ruine, den wir jetzt hier haben, muß Müllers Eigenart natürlich versagen; bei einem Interieur, wie seinem bekannten Atelierbilde, wo alles auf toniges Zusammenfassen ankommt, zerfällt ihm die Komposition in lauter einzelne, sorgsam ausgeführte Teile. Eine große Allegorie »Die Nacht« ist nur als ein unklar und verschwommen geratener Versuch zu bezeichnen. Aber bei den Figuren und Köpfen steht es anders. Wenn Richard Müller den ausgestreckten Leichnam eines toten Christus oder eine David- und Goliathgruppe malt, so entwickelt er eine so fabelhafte Kunst der Detailschilderung, daß trotz der ängstlichen Nachbildung jeder Falte, jedes Härchens und jedes Gesichtszuges ein eigentümlicher Eindruck herauskommt, der fesselt. Anderes wirkt dann wieder ganz starr und hart, wie das Porträt eines fanatischen Mönchs, oder der Kopf eines verwitterten alten Mannes, oder die Bilder eines Hundes, einer Ziege, wobei die peinliche Akkuratesse nur äußerlich-rohe Effekte ergibt. Außerordentlich aber ist Müller wieder als Zeichner vertreten. Für das Phantastische ist seine Liniensprache zwar auch hier noch zu sehr gebunden, doch er erreicht mit den wilden Alpdruckträumen, die er mit seiner fanatischen Genauigkeit festzuhalten sucht, doch eine seltsame, gleichsam ornamentale Wirkung. Vorzüglich aber ist er bei einfachen realistischen Vorwürfen, wenn ihn auch sein akademisch-spitzer, im eigentlichen Sinne »nicht geistreicher« Strich verhindert, etwas Ausdrucksvolles über die Dinge zu sagen, die er schildert: er gibt sie nur so, wie sie eben sind. Indessen das ist auch etwas, und seine Zeichnungen einer verhungerten Katze, deren ausgedörrter Balg in der Dresdener Akademie zwischen zwei Schränken gefunden wurde, einer toten Maus, die von Würmern angenagt wird, oder das Atelier des Dresdener Präparators Schwarze, in dem gerade eine Löwenhaut zum Ausstopfen zurecht gemacht wird, eine Ritterrüstung (die von fern an Menzel erinnert), ein Porträtkopf (Ismaël Gentz), vor allem aber die ausgezeichnete Pappelallee in der Ebene mit den Telegraphenstangen zur Seite (ein Blatt, das offenbar von Max Klingers ähnlichem Motiv in den »Radierten Skizzen« beeinflußt ist) haben große Qualitäten. Noch höher stehen Müllers Radierungen: die Boote am Flußufer, das Kornfeld in der Erntezeit mit den Garben und besonders der große Hahn. Denn hier ist endlich die ängstliche Sauberkeit überwunden und eine freie Schwarz-Weiß-Sprache hilft dazu, an Stelle einer sklavischen Nachbildung der Natur eine wahrhaft künstlerische Auswahl der entscheidenden Züge zu geben (»Zeichnen ist Fortlassen«, sagte Max Liebermann).

Von den übrigen Dingen, die gegenwärtig im Künstlerhause hängen, seien nur einige hervorgehoben. Unter den Arbeiten von G. Ad. Cloß fällt eine kleine Studie »Herbstwind« auf, eine trübe Landschaft mit einem Reiter, dem der Sturm den Mantel aufbläst. Frisch und sonnig sind zwei Bilder von Philipp Panzer, in denen kleine Mädchen in Feld und Heide auftreten. Eugen Kampf, der Düsseldorfer, ist durch eine kräftig und pastos gemalte Landschaft mit weißen Wolkenballen am Himmel vertreten. Albin Egger-Lienz hat sein großes dekorativ behandeltes Bild »Der Totentanz von Anno Neun« mit den Meunier-Laermans-Hodlerischen Tiroler Bauern geschickt, die ein grinsendes Gerippe dem Feind entgegenführt. Anderes von Kayser-Eichberg, Eschke, Wilhelm Wrage, E. Massau sei kurz notiert.

In einem kleineren Saal des Künstlerhauses hat der »Verein der Kunstfreunde im preußischen Staate« seine diesjährigen Gewinne ausgestellt, unter denen Bilder von Osk. Frenzel, O. H. Engel (»Stiller Septemberabend«, Blick auf eine weite Wasserfläche), Wilhelm Hambüchen (»Holländischer Strand«), Karl Wendel (»Ein Maiabend«) und eine Zeichnung von Wilhelm Busch die Losbesitzer besonders reizen mögen.

Eine amüsante Ausstellung von *Trachtengruppen und plastischen Karikaturen* hat das *Hohenzollern-Kunstgewerbehaus* den großen und kleinen Kindern Berlins zur Weihnachtszeit beschert. Eine ungemein lustige und drollige Welt! Zunächst eine riesige Puppenansammlung. Historisches und Modernes von künstlerischem Charakter. Alte italienische Krippenfiguren aus dem Besitz zweier deutscher Sammler (ein Teil davon gehörte einst dem letzten König beider Sizilien), meist Terrakotten in italienischen Volkstrachten, mit venezianischen Glasaugen; dazu Ungarisches, Russisches, Japanisches, Mexikanisches, Ägyptisches und sogar eine Negergruppe aus Tanamaribo; weiter Rokoko- und Biedermeierstücke, Teewärmer aus der Nymphenburger

Porzellanmanufaktur, alte Marionettenfiguren. Eine ganze Kostümgeschichte en miniature. Einen Ehrenplatz nimmt eine Puppe aus Goethes Zeit ein: »Frieda«, das fast »lebensgroße« Erbstück einer altweimarischen Familie, das der größte Geheimrat Europas einst beim Morgenspaziergang im Park vom Nachttau benetzt fand und den kleinen Besitzern wieder zurücksandte. Ein ganzer Raum ist gefüllt mit ausgezeichneten Arbeiten von Frau Betty Krieger in Frankfurt a. M., die eine reiche Serie meisterhafter Kostümgruppen im Stil des 18. und 19. Jahrhunderts und in allen möglichen modernen Volkstrachten ausstellt; ihr kürzlich verstorbener Gatte, der Bildhauer war, hat noch die Köpfe dazu modelliert, die Frau Krieger selbst dann mit außerordentlichem Verständnis bemalt hat, so daß höchst lebendige und charakteristische Bauerngestalten, Zopfkavaliere und Reifrockdämchen zustande kamen. Künstlerisch noch wichtiger ist die Sammlung von plastischen Karikaturen, bei denen sich Berliner und Münchner Bildhauer und Maler in toller Laune überboten haben. Namentlich die unsagbar komischen Scherzfigürchen von Karl Staudinger (Dachau), von R. L. Leonard, Franz Christophe und Ludwig Stutz (eine Kollektion von Menükarten, bei denen simpelste Dinge, wie eine Nußschale oder eine Bohnenhülse, durch panoramaartig angefügte Bemalungen zum witzigsten Ulk verwertet sind), von Fritz Kleinhempel (»Die Dorfmusikanten«) und Franz Zelezny in Wien sind Quellen großen Vergnügens. Dazu gehört dann noch eine Anzahl neuer »Berliner Künstler-Pfefferkuchen«, von Heinrich Zille, Ernst Stern, Julius Klinger, P. Haase, Stutz, Hajduck und anderen, die das Hohenzollern-Kaufhaus auf den Weihnachtsmarkt bringt, fidele Leckereien mit bunten Zuckergußflächen, die die Technik der Pfefferkuchenbäckerei für die übermütigsten Bildungen ausnutzen. *M. O.*

× In der **Hamburger Kunsthalle** ist zurzeit eine große Sammlung von Handzeichnungen *Hermann Kauffmanns* aus der Privatsammlung von Dr. Wolfson ausgestellt. Die Serie umfaßt Proben aus den verschiedenen Entwicklungsperioden des Künstlers. Am schönsten sind wieder die malerischen Zeichnungen vom Felde oder vom freien Lande, wo Wagen und Pferde auftauchen, deren Bewegungen Kauffmann so emsig studierte und so natürlich wiederzugeben wußte. Weniger sprechen die genreartigen Figuren an, die auf die spätere Münchner Epoche des Hamburgers deuten, wo er (wie so viele) aus seiner ursprünglichen realistischen Frische ins Gefällige und Konventionelle geriet. Am angenehmsten sind aus dieser Gruppe einige aquarellierte Blätter von zarter Buntheit. Vortrefflich gelungen ist ein gezeichnetes Selbstporträt Kauffmanns. Die Ausstellung beweist abermals, wie kräftig und eigenartig diese Althamburger Gruppe in ihrer heimatlichen Epoche vorging und wie verheerend die akademische Schablone gewirkt haben muß, die solche, im damaligen Deutschland durchaus nicht vereinzelte Keime nicht zur Blüte kommen ließ.

× Die Berliner Maler **Max Uth** und **Richard Eschke** haben ihre neuesten Arbeiten zurzeit in einer Atelier-Ausstellung vereinigt.

Der **Pariser Salon der Unabhängigen** wird in der umfassenden Weise wie bisher wahrscheinlich dieses Jahr zum letzten Male bestanden haben. Da neben Juryfreiheit und Medaillenlosigkeit die für jeden Künstler (ob approbiert oder nicht) unbeschränkte Möglichkeit, mehrere Bilder auszustellen, die Grundlage dieses Salons bildete, so bedurfte er ganz außergewöhnlich großer Räumlichkeiten. Die waren ihm durch die Überlassung der bisherigen Gewächshäuser der Stadt Paris geboten. Da diese großen Hallen jetzt abgerissen werden, so wird der Salon der Unabhängigen kaum wieder gleichartige Räumlichkeiten finden können und sich somit auf wesentlich kleinere Ausstellungsmöglichkeiten beschränken müssen. Das wird Änderungen seines Statuts und damit auch seines Wesens nach sich ziehen.

Max Klingers »Athlet« ist derzeit in der Galerie Ernst Arnold in Dresden ausgestellt; ein anderes neues Werk Klingers, nämlich eine **Marmorbüste** des berühmten Leipziger Philosophen **Wundt**, steht jetzt im Leipziger Kunstverein, daneben die von der Dresdener Ausstellung her bekannte impressionistisch behandelte Bronzebüste desselben Gelehrten, welche in der Stadt Mannheim Aufstellung finden wird.

Eine große **Marées-Ausstellung** wird bald nach Weihnachten von der **Münchener Sezession** eröffnet werden. Nicht nur die Schleißheimer Gemälde, sondern auch vieles bisher der Öffentlichkeit Unbekannte aus Privatbesitz wird dieser Schau große Bedeutung verleihen.

SAMMLUNGEN

× Die **Stadt Berlin** hat die Absicht, eine Reihe von Werken *Walter Leistikows* aus dem jetzt bei Cassirer ausgestellten Nachlaß des Künstlers anzukaufen und sie an öffentlicher Stelle als ein bleibendes Ehrendenkmal des märkischen Malers zu vereinigen. Die städtische Kunstdeputation hat zu diesem Zwecke eine Summe von 15000 M. bewilligt. Man nimmt an, daß die Absicht besteht, im *Märkischen Museum* einen Raum für diese Kollektion freizumachen, wo dann der Leistikow-Saal ein schönes Gegenstück zu dem Fontane-Zimmer bilden würde. Dieser Plan würde gewiß auf allgemeinen Beifall rechnen können.

Das **Kaiser-Friedrich-Museum** erwarb letzthin zwei Werke **Anton Graffs,** das eine als Geschenk, das andere durch Kauf: Porträts des Ehepaars von Martens, Halbfiguren von ganz außergewöhnlicher Eleganz und Tiefe der Farben. Sie zeigen den Künstler im Anschluß an Reynolds. Die Sammlung deutscher Bilder der Galerie wird durch diese beiden Stücke glänzend bereichert.

-f In der neuesten Nummer (2. Heft des X. Bandes) des »Anzeigers für schweizerische Altertumskunde« (Verlag des schweizerischen Landesmuseums in Zürich) vertritt und begründet *Elisabeth G. Bolze* ihre Zusprechung zweier dem *Museum in St. Gallen* gehörender **Altarbilder** an **Friedrich Herlin,** den wahrscheinlich von Rothenburg o. T. gebürtigen, um 1435 geborenen, zu Nördlingen um 1500 gestorbenen oberdeutschen Meister. Es handelt sich um eine Darstellung der Geburt Christi und eine solche der Anbetung der Könige; beide Bilder werden auf zwei Tafeln wiedergegeben; auch zwei Darstellungen auf der Rückseite jener Altarflügel, welche aus der Schule Herlins stammen. Die ersteren beiden Bilder, welche Elisabeth Bolze auf Grund ihrer stilkritischen Untersuchungen Herlin zuspricht, kamen aus dem Nachlaß eines St. Galler Kunstmalers 1862 in den Besitz des genannten Kunstvereins und wurden 1876 von Sesar in Augsburg restauriert. Schon der Restaurator sprach sich über ihre Schönheit sehr lebhaft aus. Bolze stimmt ihm bei, indem sie für sie als hervorragende Flügelbilder den gebührenden Platz in der deutschen Kunstgeschichte begehrt. Sie gehörten zu den besten Werken Friedrich Herlins. »Nirgends hat er die Szene der Geburt Christi anmutiger geschildert; überhaupt ist diese Darstellung auf dem St. Galler Bild von einer Lieblichkeit, wie ihr das 15. Jahrhundert in Deutschland, außer in Schongauers Werken, nur wenige an die Seite setzen kann. Wirkt daneben auch das Bild der Anbetung befangener, so ist es doch mit seinem schlichten Ernst ein würdiges Gegenstück des ersteren, und es gehört mit ihm zum besten, was Herlin überhaupt geschaffen.« Die Urheberschaft Herlins wird auseinander gesetzt an der Hand der Vergleichung mit teils signierten, teils sonst anerkannten

Werken Herlins in Nördlingen und Rothenburg. Die St. Galler Bilder erweisen sich als echte Herlin durch ihre Farbengebung wie in der Formensprache, der Komposition. In bezug auf letztere sind Vergleichungspunkte sehr zahlreich. Bonze setzt die St. Galler Bilder in ihrer Entstehungszeit vor 1466, zwischen Herlins Altarflügel der St. Emmeranskirche (1459) und seinen Nördlinger Hochaltar aus der ersten Hälfte der Sechziger Jahre; im Typus der dargestellten Hauptfiguren bildeten die St. Galler Bilder seinen Höhepunkt, zumal die Maria in der Geburt Christi sei als die lieblichste Gestalt zu bezeichnen, deren Herlin fähig war. Im Anfang der Sechziger Jahre, etwa um 1462, müssen die beiden Bilder entstanden sein.

STIFTUNGEN

Das Reisestipendium der von Rohrschen Stiftung im Betrage von 3600 M. für eine einjährige Studienreise ist dem Regierungsbaumeister Bruno Kuhlow in Charlottenburg verliehen worden.

VEREINE

Der **Leipziger Künstlerverein,** der nach mannigfachen Kämpfen jetzt alle Gruppen der Leipziger Künstlerschaft umfaßt, beging am 27. November festlich den Tag seines **fünfzigjährigen Bestehens.** Der Gründer des Vereins war der seit einigen Jahren verstorbene Leipziger Baurat Dr. Oskar Mothes, sein erster Vorsitzender der nun auch schon heimgegangene Aquarellist Karl Werner, und jetzt führt das Präsidium Bruno Heroux. Zur Feier des Tages hat der Verein eine opulente Festschrift herausgegeben, in der Ernst Kießling die Geschichte des Vereins erzählt, während reizende Vignetten der hauptsächlichsten gegenwärtigen Mitglieder den Fluß seiner Darstellung begleiten. Angehängt sind dann noch allerlei künstlerische Arbeiten verstorbener und lebender Mitglieder. Um die Ausstattung des Bandes hat sich Hans Zeising verdient gemacht. Bei der Feier hielt der Leipziger Museumsdirektor Prof. Dr. Schreiber die Festrede.

-f Das Sammelwesen auf dem Gebiete der schweizerischen Kunstpflege dürfte bedeutenden Gewinn ziehen aus der erfolgten Bildung eines **Verbandes der Direktoren der schweizerischen Kunstsammlungen.** Vorort ist für drei Jahre Basel, Vorsitzender der dortige Professor Ganz.

Die **Verbindung für historische Kunst,** deren Ursprung in die fünfziger Jahre des abgelaufenen Jahrhunderts zurückreicht, ist trotz ihres langen Wirkens noch nicht bekannt genug, um diejenige Beteiligung zu finden, die ihr hohes und schönes Ziel rechtfertigt. Geh. Ober-Regierungs-Rat Friedrich Eggers in Berlin, dem die Kunstpflege in Preußen so viel verdankt, war der intellektuelle Begründer der Verbindung. Er und der kunstsinnige Graf Thun in Wien haben zusammen mit dem Schulrat Loof in Langensalza das Werk zustande und zur Blüte gebracht. Der statutenmäßige Zweck der Verbindung war zunächst, besonders der jüngeren Künstlerschaft Anregung zu lohnender Tätigkeit auf den höheren Gebieten der Malerei zu geben. Man wählte die Bezeichnung »historische Kunst« nach dem damals noch geläufigeren Sprachgebrauche, aber nicht in eingeschränktem Sinne. Wenn auch anfänglich, dem Geiste der damaligen Zeit entsprechend, besonderes Gewicht auf einen geschichtlichen Inhalt der Darstellungen gelegt worden war, so hat doch die Verbindung im Laufe der Jahre dem Wandel Rechnung tragen müssen, der sich in der künstlerischen Produktion vollzog. Ihr Programm kann sich heute nicht mehr auf die Förderung der eigentlichen Historienmalerei beschränken, wenn diese auch als ihr nach dem Statut vorzugsweise zu förderndes Ziel nicht aus dem Auge verloren werden darf. In jedem Falle aber will sie zu Schöpfungen anregen, welche das Alltägliche überragen und ohne Rücksicht auf Markt und Mode lediglich aus einem auf Höheres gerichteten Streben entstanden sind. Der deutsche Sprachgebrauch hat bisher für die Kunst im höheren Sinne, die sie pflegen will, noch kein vollkommen deckendes — etwa dem französischen »grand art« entsprechendes — Wort geprägt. Der durch den Namen in Künstlerkreisen vielfach verbreiteten irrigen Annahme, daß das Interesse der Verbindung auf Darstellungen geschichtlichen Inhaltes beschränkt sei, soll auch an dieser Stelle entgegengetreten werden. Die Verbindung hat durch ihre Beschlüsse und Erwerbungen namentlich in neuerer Zeit (Artur Kampfs bäumendes Pferd, Klingers Zyklus Vom Tode II. usw.) bewiesen, daß sie weitherzig genug ist, um vorkommendenfalls die Grenzen ihres Programmes noch weiter auszudehnen, wenn es sich um künstlerische Leistungen höheren Ranges handelt. Beitrittserklärungen sind an die Geschäftsstelle, Berlin, Kgl. Nationalgalerie zu richten.

× Der Berliner **Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen** hat seine alljährliche *Weihnachtsmesse* eröffnet.

VERMISCHTES

Dresden. Ein **neuer Brunnen** ist in der Bürgerwiese aufgestellt worden. Auf einer von Prof. Kreis entworfenen architektonischen Anlage steht eine Figur aus Tiroler Marmor, ein Weib darstellend, das mit vorgebeugtem Körper ins Bad zu steigen im Begriff ist. Die wohlgelungene Gestalt ist eine Schöpfung des Dresdener Bildhauers Bruno Fischer.

-f Die Schweizerische Vereinigung für Heimatschutz hat seinerzeit einen Wettbewerb für Entwürfe einfacher schweizerischer Wohnhäuser eröffnet. Im Verlage der Buch- und Kunstdruckerei Benteli A.-G., Bümplitz (Bern), ist nun eine schmucke Publikation erschienen, welche unter dem Titel **»Einfache schweizerische Wohnhäuser«** eine Anzahl der eingegangenen und prämiierten Entwürfe vereinigt, im Sinne nicht eines Vorlagenwerkes, sondern eines Quells der Anregungen. Dr. C. H. Baer, Architekt, Leiter des schweizerischen »Heimatschutzes«, hat das Album zusammengestellt und bearbeitet. Sechs Blätter sind in Farbendruck ausgeführt. Man möchte sich bei aufmerksamer Durchsicht dieses Heftes, so viel Trauliches und Charaktervolles es vor Augen führt, den Anschluß an heimischbodenständige Bauformen noch mannigfacher und enger wünschen. Wer leistet das z. B. gegenüber dem vortrefflichen Appenzellerhaus mit seinem köstlichen »Schindelschirm«?

Die Ankäufe für das Deutsche Museum in Berlin. Die offenen und versteckten Vorwürfe, die gegen die Verwaltung der Berliner Museen in den letzten Wochen gerichtet worden sind, weil für das deutsche Museum angeblich schon wieder ein wichtiges Stück heimlich aus Bayern entführt sei, entbehren jeder tatsächlichen Begründung. Vermutlich sind die Beurteiler von dem wirklichen Sachverhalt nicht unterrichtet. Das Langheimer Portal hat der Generaldirektor Dr. Bode gelegentlich bei einem Kunsthändler in Charlottenburg gekauft. Wenngleich er das Objekt an sich nicht für bedeutend hielt, es ihm aber zur dekorativen Schmückung eines Raumes des künftigen Museums ganz geeignet dünkte, so kaufte er die Steine. Während von dieser Bagatellangelegenheit im Museum noch niemand etwas wußte, brachte der Verkäufer das große Ereignis in die Presse, so daß

auf diese Weise die Legende entstand, es wäre wieder ein wichtiges Kunstwerk von den Berlinern aus Bayern entführt worden und im Museum solle dieses Faktum verheimlicht werden.

LITERATUR

Georg Humann, *Die Beziehungen der Handschriftenornamentik zur romanischen Baukunst.* Mit 96 Figuren im Text. (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 86.) Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1907. Lex.-8°. 99 S.M. 6.—.

Der höchst ergebnisreichen und methodisch gut durchgeführten Studie liegt der Gedanke zugrunde, daß die Motive der frühmittelalterlichen Illuminierkunst in dem Formenreichtume der antiken Bauornamentik ihre Quelle haben, mancher Umbildung sich fügen müssen und im allgemeinen erheblich früher als in der vielfach aus ihnen schöpfenden Ornamentik der romanischen Baukunst sich verfolgen lassen. An gut gewählten Bildgegenüberstellungen, die manchmal geradezu überraschen, gewinnt Humann ein höchst schätzenswertes Unterstützungsmaterial seiner durchwegs interessanten Nachweise, die nicht auf eine einseitige Verallgemeinerung der aus der Handschriftenornamentik gewonnenen Ergebnisse abzielen, sondern auch Einflüsse anderer kunstgewerblicher Gebiete sachgemäß heranzuziehen und hervorzuheben wissen. Aus den Bortenumrahmungen und Medaillons, den Kapitellen, unter welchen die sogenannten Hornkapitelle besondere Würdigung erfahren, aus den Säulenschäften und ihren Sonderformen der Knotensäulen, aus den die Säulen verbindenden Bogenformen des Hufeisen-, Kleeblatt- und Spitzbogens, dem Stützenwechsel, dem Wechsel von Rundbogen und Giebeln ergeben sich die interessantesten Wechselbeziehungen zwischen Handschriften- und Bauornamentik. Sie drängen geradezu zu der Feststellung, daß die Handschriften eine gewisse internationale Vermittlung künstlerischer Formen übernahmen, und Anklänge an den Orient oder an andere außerdeutsche Werke wiederholt auf die Buchornamentik als Quelle zurückgehen. Das von Humann erschlossene Vergleichsgebiet, dessen erster Bebauungsversuch so erfreuliche Früchte gezeitigt hat, verspricht für weitere Forschungen noch manch wertvollen Ertrag; bei jedem wird man dankbar des Pfadfinders gedenken, dessen feiner Blick und ausgebreitete Literatur- und Denkmälerkenntnis ein bisher kaum gestreiftes Problem in seiner abwandlungsreichen Bedeutung festzulegen verstand. *Joseph Neuwirth.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 9. 11. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

DER CLARENALTAR IM KÖLNER DOME

Eine Revision. Von PAUL CLEMEN

Seit fünf Monaten befinden sich die Flügel des Clarenaltares, von dem Mittelschrein losgelöst, im Atelier des Kölner Malers und Restaurators Heinrich Fridt. Zum ersten Male ist dadurch die Möglichkeit gegeben, die vielgenannten Gemälde einer sorgfältigen Untersuchung zu unterziehen, die im Dom, zumal seit der gewaltige Altarschrein dort auf der alten Mensa als Hochaltar aufgerichtet ist, fast ausgeschlossen war. Und in dem nüchternen und klaren unbestechlichen Lichte der letzten Monate hat die nun endlich mögliche eingehende Beobachtung der Flügel zu so überraschenden und seltsamen Ergebnissen geführt, daß alle unsere Anschauungen über die Anfänge der Kölner Tafelmalerei ins Wanken zu kommen scheinen. Nur eine vorläufige Mitteilung sollen diese Zeilen bringen, da nun einmal schon allerlei über die Entdeckungen durchgesickert ist, und da vielleicht zu befürchten ist, daß wie bei der Feststellung der Schäden an der Bausubstanz des Kölner Domes die öffentliche Meinung den Befund nur noch übertreiben möchte — eine eingehende Darlegung wird nach dem endgültigen Abschluß der Untersuchungen zu veröffentlichen sein.

Seit den dreißiger Jahren hatte dieser Clarenaltar als Schöpfung und als Hauptwerk des Meister Wilhelm gegolten. Diese Taufe war gewissermaßen ex consensu gentium erfolgt, wenn auch die Gründe auf sehr schwachen Füßen standen. Die bekannte Stelle in der Limburger Chronik vom Jahre 1380 hatte die Veranlassung gegeben. Der Limburger Chronist Tilman Elhen von Wolfshagen hatte von einem Maler Wilhelm zu Köln gesprochen . . . der was der beste meler in Duschen landen, als he wart geachtet von den meistern, want he malte einen iglichen menschen von aller gestalt, als hette er gelebet. Allzuviel hat das Lob des Chronikenschreibers nun freilich nicht zu besagen, denn Tilman Elhen ist reichlich freigebig mit den Superlativen, und sein Gesichtskreis ist so eng, daß man seinem Werturteil nicht eben große Bedeutung beilegen möchte. Nun war weiter in den Kölner Schreinsbüchern, die das älteste Grundbuch der Stadt Köln darstellen, ein Maler Wilhelm von Herle bekannt, der von 1358 bis 1372 wiederholt genannt wird, in den letzten Jahren eine ganze Zahl von Erb- und Leibrenten erwirbt, also sich eines wachsenden Wohlstandes erfreut und von dem wir nach 1372 nichts mehr erfahren; im Jahr 1378 ward er ausdrücklich als verstorben erwähnt. Mit diesem historischen Wilhelm schien der legendarische Wilhelm des Limburger Chronisten zusammenzufallen.

Nun gab es in jenen Jahren einen großen Monumentalauftrag in Köln, von dem wir genaue Kunde haben: die Ausmalung des Hansasaales im Rathause. Auf diese bezieht sich sehr wahrscheinlicher Weise die von dem Archivar Ennen schon 1859 entdeckte und mitgeteilte Notiz in einer städtischen Rechnung, wonach im Jahr 1370 die Summe von 220 mr (nach unserem Geldwert etwa 8000 Mark) pictori pro pictura domus civium ausgezahlt seien. Leider wird aber der Name des Malers nicht genannt. Ennen hatte mit aller Sicherheit auf Meister Wilhelm, der in anderen Rechnungen ausdrücklich genannt wird, als den Schöpfer dieser Bilder geschlossen, Firmenich-Richartz hatte wenigstens »die Möglichkeit der Urheberschaft des Wilhelm von Herle« eingeräumt. Für diese Hypothese ließ sich der Umstand anführen, daß jener Wilhelm gerade in den Jahren nach 1370 im Besitz größerer Geldmittel ist — er hätte dann also sein Künstlerhonorar als guter Hausvater in sicheren Renten angelegt.

Den Clarenaltar mit dem Meister Wilhelm in Verbindung zu bringen, dazu hatte nur der an sich wenig methodische Schluß verleitet: auf der einen Seite war der Name eines Meisters ersten Ranges bekannt (so schien es nach der Limburger Chronik) und auf der anderen Seite stand ein Werk ersten Ranges, das in jene Jahre zu gehören schien — ergo mußte jenes Werk die Schöpfung des berühmten Meisters sein.

Die Beweisführung war nicht weniger als zwingend. Aber wenn das Werk wirklich aus der Zeit war, warum sollte man es nicht dem Meister Wilhelm lassen? Auf den Namen selbst kommt es doch weniger an als auf die Charakteristik des Mannes. Und Wilhelm ist nun einmal eine populäre Figur in Köln — Eduard Steinle hat ihn im Treppenhaus des Museums Wallraf-Richartz abgemalt, am Gürzenich steht er lebensgroß ausgehauen, und in früheren Jahren erschien er in Köln in Karnevalszügen und Festspielen — und darüber hinaus ist der Begriff Kunst Meister Wilhelms und Schule Meister Wilhelms einfach ein Stilbegriff geworden.

Wie aber, wenn das Werk nun sicher *nicht* aus der Zeit jenes bekannten Meister Wilhelms von Köln sein *konnte?* In den letzten zwei Jahrzehnten haben wir den Clarenaltar, wie wir ihn sahen, oder die Arbeit des Hauptmeisters daran, immer mehr hinunter datieren müssen, von 1380 auf 1390, von 1390 auf 1400, von 1400 auf 1410. Aldenhoven half sich in einem an Hypothesen und Fragezeichen überreichen Vortrag auf dem kunsthistorischen Kongreß in Köln im Jahre 1894 mit der Annahme zweier Wilhelme und kam dann doch in seiner Geschichte der Kölner Malerschule wieder auf den alten Namen zurück: »man wird auch fernerhin den Maler des Clarenaltares Meister Wilhelm nennen dürfen«.

Daß an dem Clarenaltar, wie er der Zeit vor Augen stand, verschiedene Hände sich zeigten, hatten schon die ersten Beobachter, Passavant (schon im Jahre 1833), Kugler, Hotho, Schnaase, Waagen festgestellt, Aldenhoven glaubte in der Ausführung vier, vielleicht fünf Hände deutlich unterscheiden zu können, Schnaase hatte sich wenigstens mit drei Händen begnügt. Immer aber war ein Hauptmeister herausgehoben worden, dem man vor allem die sechs unteren Bilder mit den Darstellungen aus der Kindheit Jesu auf den Innenflügeln zugeschrieben hat — und dieser Meister sollte natürlich unser Wilhelm sein.

Nun hatte Firmenich-Richartz vor dreizehn Jahren in seinem mit Beherrschung des gesamten Materials geschriebenen weitausholenden Aufsatz in der Zeitschrift für christliche Kunst (Bd. VIII, 1895, S. 97ff.), der seitdem die Grundlage für die neue Auffassung von den Anfängen der Kölner Tafelmalerei darstellte, den Meister Wilhelm entfernt und an seine Stelle Hermann Wynrich von Wesel gesetzt, seinen Nachfolger, der die Wittib heiratet und damit das Geschäft übernimmt und von 1378 bis 1413 volle 38 mal in den Schreinsbüchern erscheint (1418 wird er als tot erwähnt). Er sei als der geniale Urheber eines neuen malerischen Stiles in Köln zu betrachten, seine Bilder auf den Innenflügeln des Clarenaltars bezeichnete er als ausgezeichnete eigenhändige Arbeiten des Meisters Hermann Wynrich. In den unteren Bildern von den Außenflügeln sah er eine altertümliche Art und erklärte sie als zum Teil von Meister Hermann Wynrich übermalt. Und Meister Wynrich erschien nun auch als der Autor der anderen bisher auf Wilhelm getauften Gemälde, voran des bekannten Triptychons der Madonna mit der Wickenblüte (es ist botanisch weder eine Erbsen- noch eine Bohnenblüte) im Kölner Museum. Den Gegensatz zwischen vielen der Figuren und ihren Köpfen, eigentlich einen Widerspruch, hatte Firmenich-Richartz schon damals richtig erkannt und die teilweise Übermalung hervorgehoben (S. 330), die von dem Meister Hermann Wynrich selbst ausgeführt sei, »der maßgebende Meister habe die Köpfe, welche seinem Geschmack nicht mehr entsprachen, in seine ausdrucksvollen Typen umgewandelt« (S. 153). Die Gehilfen wurzeln in der älteren Tradition, als Repräsentant einer neuen Richtung erscheint als Künstler jener sechs Bilder aus der Kindheit Jesu ein jüngerer Meister. Auch die modernen Retuschen hatte Firmenich schon bemerkt. So lagen die Akten.

Und nun dagegen die Überraschungen der jüngsten Untersuchungen und der Reinigungsversuche. Die Flügel waren von ihrem hohen Standort heruntergenommen worden, weil sie für die Marienburg kopiert werden sollten. Der desolate Zustand, in dem sie sich befanden, ward dabei so deutlich, daß eine Reinigung und Sicherung als unbedingt nötig erschien. Die technische Untersuchung und die Ablösung der Übermalungen erfolgte durch Herrn Fridt, der mit einer außerordentlichen Sorgfalt und mit der peinlichsten Gewissenhaftigkeit, zögernd, immer wieder beobachtend, vorging. — Herr Domkapitular Prof. Dr. Schnütgen, Herr Prof. Dr. Firmenich-Richartz und ich haben wiederholt in den verschiedensten Stadien das Fortschreiten der Arbeiten verfolgt und die neuen Befunde konstatiert. Zuerst kamen die Außenflügel an die Reihe. Nachdem die obere deckende Schmutzschicht abgewaschen war, traten hier die ganz groben derben neueren Übermalungen zutage (verschiedene übereinander). Der ganze Fond, die ganze Architektur: die feine Fialenzeichnung war in barbarischer Weise und total mißverstanden überschmiert, eine Art Baluster war hier eingefügt, die Krabben waren durch etwas wie Krautköpfe ersetzt. Die großen einzelnen Heiligenfiguren von den Außenseiten waren weiter total übermalt, es kamen zum Teil ganz andere Umrisse zum Vorschein, einige Gewänder hatten ein verspätetes Rokokomuster erhalten, darunter saß das echte gotische Dessin, manche Hände saßen an ganz anderer Stelle. Und zuletzt durfte man sich auch hier an die Köpfe wagen, an die wir zuerst nicht recht herangehen wollten — und auch hier verschwand die obere Schicht sehr rasch und darunter tauchten die alten Köpfe auf. Ganz andere Gestalten standen zuletzt da, strenger, von einem großartigen bewegten Duktus der Umrißführung, die Köpfe mit der charakteristischen Zeichnung, den scharf umränderten geschlitzten Augen, den von deutlichen Konturen umgebenen Haarmassen.

Und bei den Innenseiten gingen die Übermalungen der Köpfe im Handumdrehen ab und in der unteren Reihe auch die Flicken auf den Gewändern, und was da zum Vorschein kam, war mit einem Male etwas ganz Einheitliches, Harmonisches in dem strengen Stil des 14. Jahrhunderts.

Diese Übermalungen saßen ganz lose auf der alten Farbschicht auf, waren gar keine Verbindung mit ihr eingegangen, sie ließen sich mit dem einfachsten leichtesten Putzmittel wegwischen. Nun wäre das bei einer alten Übermalung ja ganz ausgeschlossen, zumal bei einer, die nur etwa zwanzig oder dreißig Jahre nach der Entstehung des Originals aufgetragen worden wäre. Da hätten sich alle Farbschichten gemeinsam zu einer festen emailartigen Schicht verhärtet. Und wie hätte ein erst vor so kurzer Zeit entstandenes Werk so gleichmäßig auf allen Flügeln schon die Spuren der Vernachlässigung, des langsamen Verkommens aufweisen können wie dieses hier. Es konnte also nur eine Übermalung ziemlich kurzen Alters in Frage kommen.

Und weiter. Unter jener Übermalung, aber über den alten Originalen saß deutlich an einer ganzen Reihe von Stellen erkennbar ein dicker gelb gewordener alter brüchiger Firniß. Man konnte sich winden, wie man wollte — hier gab es keinen anderen Ausweg: hier lagen Übermalungen einer ganz neuen Zeit, des 19. Jahrhunderts vor.

Das Kreuzigungsbild auf der Tür des Mittelstückes sah am stärksten übermalt aus. Bei der Reinigung des Gemäldes fanden sich zwei andere Gekreuzigte unter diesem Bild, so daß nun auf einmal sechs Arme in ganz verschiedenen Höhenlagen erschienen. Und auf der Rückseite dieser Tafel hatte der Restaurator, um den Grund zu füllen, Papier verwendet, und unter dem gleichen Muster wie auf der Vorderseite erschien hier aufgeklebt ein quartblattgroßes Stück Zeitung vom Jahre 1861!

In diesem Jahre 1861 ist der Clarenaltar renoviert worden, es sind damals die fehlenden Teile des Mittelschreins durch den Bildhauer Stephan ergänzt und auch die Flügel sind dabei eben renoviert worden, so gut oder so schlecht es die Zeit verstand. Jene Kreuzigung hatte Franz Kugler »in verwahrlostem Zustande« vorgefunden — noch im Jahre 1847 schreibt er (Handbuch der Geschichte der Malerei I, S. 236) auf den Außenseiten der äußeren Flügel seien »noch Überreste von einem Gekreuzigten und vielen Heiligen auf rotem, goldblumigen Leinwandgrunde sichtbar«. Also nur Überreste — ganze Figuren sind erst 1861 daraus geworden. Diese Überreste aber sind noch so vollständig, daß das Ausflicken jetzt nach der Entfernung all der sorglos und kunstlos darauf gepatzten modernen Farbschicht als etwas sehr Einfaches erscheint.

Mit dem in der Beobachtung der Außenflügel neu geschärften Blick konnte man nun an die Innenflügel herangehen. An den berühmten Szenen aus der Kindheit Jesu mußte nun auf den ersten Blick schon stutzig machen, daß die Führung der Umrißlinien und die malerische Behandlung nicht recht zusammengehen wollte — die erste erinnerte an den strengen Stil der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die letztere schien dem Anfang des 15. Jahrhunderts anzugehören. Und bei weiterer Beobachtung zeigte sich auch hier, daß die ganzen Flügel durchaus übermalt waren. An einigen Stellen ist die alte originale Malerei unter dieser Decke noch erkennbar — die alten, scharf gezeichneten geschlitzten Augen, die härteren Konturen der Köpfe, vor allem die charakteristisch-zeichnerische Behandlung von Bart und Haar. Über scharfe Ecken, Brüche und vorstehende Zipfel ist der Pinsel des Restaurators sorglos hinweggehuscht. Dabei hat diese übermalende Hand gleichzeitig auch die Komposition zu ergänzen gesucht und damit das ganze Bild verändert. Die Spitzen der einzelnen Felder sind mit Engelsfiguren gefüllt, wohl angeregt durch den bei der Verkündigung an die Hirten ursprünglich vorhandenen schwebenden Engel — diese Figuren sind ungeniert über den alten punzierten Goldgrund weggemalt, so daß das punzierte Ornament durch die Engelsfigur durchgeht; an einer Stelle, wo ein großes Stück Goldgrund fehlte, steht der neue Engel zur einen Hälfte auf dem alten punzierten Goldgrund, zur anderen auf dem neu eingesetzten glatten Goldgrund. Endlich sind auf zumeist erneuertem Goldgrund in die Zwickel der Wimperge, dem Gefühl eines horror vacui folgend, ganz neue Figuren aufgemalt, die Madonna mit Kind, die Krönung der Maria, die vier Evangelisten. Die ganze Übermalung ist keineswegs sehr fein, gar nicht im Anschluß an die glatte, sorgsam vertreibende Art des beginnenden 15. Jahrhunderts gehalten, sondern breit und fett, butterig und oft ziemlich derb. Die Typen, zumal der Engel, sind wenig erfreulich, grobe Gesichter mit auffallenden Nasen, oft an die häßlichen Köpfe des Meisters von St. Severin erinnernd. In dem kalten Tageslicht wird die gewisse Flüchtigkeit der breiten Übermalung, die von mittelalterlicher Malweise so gar nichts an sich hat, jetzt doppelt deutlich. Es kann kaum mehr ein Zweifel sein: auch hier haben wir es mit einer neueren Übermalung zu tun.

Wann diese gründlichen Übermalungen ausgeführt worden sind? Alles spricht dafür, daß sie erst aus dem 19. Jahrhundert stammen. Im Jahre 1804 war der Altar durch Boisserée aus der im Abbruch befindlichen Klosterkirche von St. Claren gerettet und dem Dom überwiesen worden. Sulpiz Boisserée berichtet (Sulpiz Boisserée, Stuttgart 1862, I, S. 300), daß Wallraf den Altar in St. Clara, wo er ihn anfangs reklamiert, dem Verderben preisgegeben hatte, bis er ihn während des Abreißens der Kirche glücklich fand und rettete. In einem Brief an Friedrich Schlegel vom 13. Februar 1811 schreibt er nur, daß das Werk wegen der vielen überaus zarten, anmutigen Frauenköpfchen höchst erfreulich anzusehen sei. Im Jahr 1833 beschreibt Passavant den Altar schon ausführlich, bemerkt und registriert die verschiedenen Hände; er muß sich darnach wohl in dem heutigen Zustande befunden haben, bis auf die Außenflügel, deren verwahrlosten Zustand vierzehn Jahre später noch Kugler hervorhebt. Also ist wohl die weitgehende Renovierung in den Jahren zwischen 1804 und 1833 ausgeführt. Wir haben aber auch ein bestimmteres Datum: in A. C. d'Hames Historischer Beschreibung der berühmten hohen Erzdomkirche zu Köln, Köln 1821, S. 123, findet sich eine Erwähnung, daß in der dritten Kapelle des Choreingangs der von dem Chor des aufgehobenen Nonnenklosters der h. Clara auf dem Berlich hierhin versetzte sogenannte gotische oder altdeutsche Altar sich befinde, »dessen begonnene Ausbesserung aber dermalen noch nicht beendet ist«. Darnach dürfte es nun unschwer möglich sein, auch die ausführende Hand selbst festzustellen. — Was nun mit den Innenflügeln geschehen soll, das ist eine Frage für sich — sie wird erst nach der sorgfältigsten Erwägung aller Umstände zu beantworten sein. Das Domkapitel wird auch diese Frage selbstverständlich in der gewissenhaftesten Weise prüfen.

Wir haben hier vielleicht einen der merkwürdigsten Fälle von Täuschung durch Massensuggestion vor uns. Alle die begeisterten Lobpreisungen von Kugler, Förster, Schnaase an bis auf den heutigen Tag gelten

im wesentlichen einem modernen Werke, einer Fälschung! Es ist nur ein Palimpsest, den wir vor uns hatten. Das echte Bild steckte unter dieser späteren Haut. Der ganze Verlauf der Affäre erinnert an jenen ersten großen Streit um den heiligen Rock in Trier, bei dem sich auch zuletzt herausstellte, daß alle Argumente pro und contra gar nicht der Reliquie selbst galten, sondern nur der späteren Hülle, in der sie verborgen war. Aber das war doch eine Hülle aus historischer Zeit — und hier ist es eine ganz junge, der weder ein besonderer künstlerischer Wert noch die Bedeutung einer wichtigen historischen Urkunde zukommt. Man möchte mit Dürer bekennen: »Und dasjenige, was mir vor eilf Jahren so wohlgefallen hat, das gefällt mir jetzt nicht mehr — und wenn ichs nicht selbst sähe, so hätte ichs keinem anderen geglaubt«. Daß der Tatbestand nicht schon früher festgestellt, das wird man niemand zum Vorwurf machen können — eine genaue Beobachtung und Untersuchung der Flügel ist eben erst jetzt möglich geworden.

Von Hermann Wynrichs eigenhändigen Arbeiten am Clarenaltar bleibt nichts übrig. Was aber übrig bleibt, das ist sehr viel wichtiger und wertvoller, als was wir hier verlieren. Wir haben jetzt ein ganz großartiges einheitliches Werk aus einer viel früheren Periode vor uns. Der Altar ist, wie er uns jetzt erscheint, gegen das Jahr 1370 entstanden, sicher nicht später, eher noch etwas früher. Alle Theorien von dem Zusammenarbeiten eines älteren konservativen Meisters mit einem jungen genialen Neuerer, dem Erfinder oder Urheber des freien malerischen Stiles, sind hinfällig. Das ursprüngliche Werk weist nur *einen* Stil auf, den der reifen Kölner Gotik um 1370, wenn auch wie bei den meisten ähnlichen im Atelierbetrieb hergestellten Werken gleichzeitig verschiedene Hände bei der Ausführung tätig waren. Die jetzt freigelegten Köpfe stehen in Zeichnung und Behandlung den erhaltenen fünf alten Bruchstücken aus dem Hansasaal in Köln, die sich im Museum Wallraf-Richartz befinden (leider hat sie der letzte Direktor des Museums ausflicken lassen — Abb. in Firmenich-Richartz Neuausgabe des Merlo und in der Zschr. f. christliche Kunst II, S. 139) so nahe, daß man sie unmittelbar nebeneinander stellen möchte. Und wenn man für diese die Urheberschaft des Meisters Wilhelm als möglich einräumt, so ist nichts dagegen zu sagen, daß man eben auch den Clarenaltar auf den Meister Wilhelm tauft — und zwar auf den richtigen Wilhelm von Herle. Man muß sich dabei nur gegenwärtig halten, daß dieser Name Wilhelm nur eine Formel und eine Abkürzung ist, unter der man sich geeinigt hat, auch allerlei Anderes mit einzuschließen, wie unter den Autorendecknamen Moses und Homer eine ganze Anzahl anderer Individualitäten mit zusammengefaßt sind. Es gab noch andere vielgenannte und vielbeschäftigte Künstler in der gleichen Zeit: die Schreinsbücher nennen so einen Peter Groene von 1358 bis 1397, einen Hermann Heffenmenger von 1359 bis 1392, einen Johan Platvoys von 1361 bis 1400 — aber für Wilhelm von Herle spricht die größere Wahrscheinlichkeit. Und wenn man nun noch einmal das Argument seines plötzlich gesteigerten Reichtums um 1370 anziehen will: der könnte dann auch ebensogut daher rühren, daß der Künstler damals das Honorar für den Clarenaltar erhalten hat.

Dieses großartige einheitliche Werk aus der Zeit von 1370 gibt nun der ganzen älteren kölnischen Malerei eine neue Bedeutung. Meister Bertram von Minden, der bisher den Kölnern den Vorsprung abgewonnen zu haben schien, tritt jetzt wieder in den Hintergrund. Die Kölner Schule erscheint jetzt in ihren Anfängen wirklich führend für ganz Deutschland — ungefähr so, wie es jene ältesten noch halb im Bann der Romantiker stehenden Kunstgelehrten geträumt hatten. Die gereinigten unteren Darstellungen auf der Innenseite der Außenflügel stellen in ihrer delikaten Grazie und in der feinempfundenen Führung der Umrisse der Qualität nach wohl das Beste und Köstlichste dar, was die damalige Malerei in Westdeutschland zu schaffen imstande war. In den Köpfen wird man die etwas herbe Strenge gern gegen die gemachte weichliche Liebenswürdigkeit des modernen Übermalers eintauschen.

Zugleich ist nun eine geschlossene Entwicklungsreihe für die kölnische Malerei im ganzen 14. Jahrhundert gegeben. An der Spitze stehen die um oder nach 1300 geschaffenen Wandmalereien in St. Cäcilia in Köln. Dann folgten wohl nach 1425 — ich möchte dies Werk jetzt doch etwas später ansetzen — die Wandmalereien in St. Andreas, die ich im diesjährigen Jahresbericht der Provinzialkommission für die Denkmalpflege der Rheinprovinz (XII, 1907, S. 67) veröffentlicht habe. Dazwischen steht noch, die Lücke ausfüllend, ein großartiger, erst in diesem Sommer auf Kosten der rheinischen Provinzialverwaltung aufgedeckter Zyklus von Wandgemälden im Chor der Kirche zu Marienhagen (von denen das Denkmälerarchiv der Rheinprovinz farbige Kopien besitzt). Die Wandmalereien im Chor von St. Severin in Köln schließen sich an. Die glänzendste Gesamtleistung aber der Kölner Maler aus der Mitte des Jahrhunderts sind die Malereien an den Chorschranken des Kölner Domes, die wohl während der Begründung des Erzbischofs Wilhelm von Gennep (1349—1362) entstanden sind (vgl. eingehend Arnold Steffens in der Zschr. f. christl. Kunst 1902, S. 129 ff. Große farbige Aufnahmen von all diesen Werken habe ich seit sechs Jahren für eine vorbereitete Veröffentlichung der gotischen Wandmalereien der Rheinlande anfertigen lassen). Und die Darstellungen aus dem Leben der Madonna auf den Chorschranken stehen wieder den den gleichen Stoff behandelnden Gemälden auf dem Clarenaltar so nahe, daß man sie stilistisch als die unmittelbare Vorstufe und Vorbereitung auf jene bezeichnen darf. So ist durch die merkwürdige Entdeckung des echten und ursprünglichen Clarenaltars zugleich hier für das 14. Jahrhundert der Ring geschlossen — in einer großartigen Folgerichtigkeit steht die ganze künstlerische Entwickelung, die auf den Clarenaltar hinführt, jetzt vor uns.

NEKROLOGE

× Am 27. November starb in Großlichterfelde bei Berlin der Maler und Illustrator **Hermann Lüders** im 73. Lebensjahre. Er gehörte Jahrzehnte hindurch zu den meistbeschäftigten Zeichnern der illustrierten deutschen Blätter. In der Periode, da der Holzschnitt noch nicht von der Momentphotographie und dem »Klischee« verdrängt war, wurde Lüders von den Verlegern der »Illustrierten Zeitung«, der »Gartenlaube« und ähnlicher Organe als zeichnerischer Berichterstatter immer wieder zu den großen Ereignissen Europas, ins Kriegslager und aufs Manöverfeld, zu Hochzeiten, Festlichkeiten, Begräbnissen und Trauerfeiern an den Fürstenhöfen, zu Hofbällen und Kaiserreisen geschickt, und in unzähligen Blättern hat er, zuerst sehr lebendig und geschickt, später freilich immer äußerlicher und schablonenhafter, von allen diesen Dingen erzählt. Lüders war am 25. November 1836 in Osterwieck am Harz als Sohn eines Glasermeisters und Freiheitskriegsveteranen geboren. Sein Lehrer war Steffeck in Berlin, der Schüler Franz Krügers, der von seinem Meister die Freude am Pferde- und Soldatenzeichnen übernommen hatte. Die Kriege von 1866 und 1870 machte Lüders als Landwehrmann mit, nicht ohne den Aufenthalt im Felde durch fleißige künstlerische Studien auszunutzen. Auch als Maler hielt er sich am liebsten an militärische Themata; für das Kasino der Gardeschützenkaserne in Großlichterfelde arbeitete er ein großes Bild der Schlacht bei Le Bourget. Den Rathaussaal dieser Berliner Vorortgemeinde schmückte er mit einem historischen Friese. Auch als Schriftsteller hat sich Lüders auf demselben Gebiete versucht, wie seine Erinnerungen »Unter drei Kaisern« und seine von ihm selbst illustrierten Bücher »Soldatenleben in Krieg und Frieden«, »Erinnerungen eines Legionärs von Jena bis Belle-Alliance«, »Anno 70 mitgelaufen« beweisen.

Turin. *Lorenzo Delleani,* einer der besten italienischen Maler, aus der spätromantischen Schule Piemonts, welche Italien so viel tüchtige Künstler gegeben hat, ist gestorben. Im Jahre 1840 bei Biella geboren, folgte er lange der akademischen Richtung, bis ihn eine Reise nach Venedig und das Studium der großen Meister dort auf einen ganz neuen Weg brachte, so daß er einer der besten Naturalisten wurde und noch jetzt zu den tatkräftigsten gehörte, besonders in seinen Bildern aus den piemontesischen Alpen.

PERSONALIEN

Der neue Direktor des Bayerischen Nationalmuseums. Vor drei Wochen wurde an dieser Stelle von der Not gesprochen, die es mit der Neubesetzung des Direktorpostens am Bayerischen Nationalmuseum habe. Inzwischen ist diese lang und schmerzlich erwartete Ernennung, die soviel bittere Fehde unter den interessierten Parteien entfacht hatte, nun erfolgt: Der künftige Direktor heißt *Dr. Friedrich H. Hofmann* bisheriger Konservator am Nationalmuseum. Wird diese Wahl in vielen Kreisen zunächst Erstaunen hervorrufen, da der Name Dr. Hofmanns unter den vielen Kandidaten kaum genannt worden ist, so wird sie doch vor allem auch überall mit höchster Befriedigung begrüßt werden. Dr. Hofmann, der noch verhältnismäßig jung ist, war der Anciennetät nach noch nicht »daran«, an so hohe Stelle aufzurücken. Niemand dachte deshalb an ihn. Von den älteren Bewerbern aber schien keiner so geeignet, daß seine Wahl allgemeinen Beifall finden würde. Dr. Hofmann genießt überall die lebhaftesten Sympathien, sowohl wegen seiner persönlichen Eigenschaften als seiner bedeutenden wissenschaftlichen Fähigkeiten halber, und so kann man das Ministerium zu dieser unerwarteten, aber vortrefflichen Wahl aufs wärmste beglückwünschen. Das Gefühl, daß hier einmal lediglich die Tüchtigkeit entschieden hat, gibt uns die schönste Hoffnung wieder auf eine Sanierung der Münchener Museumsverhältnisse, die bei der bestehenden Personalkalamität von manchem schon fast aufgegeben war.

Eine prinzipielle Frage aber sei hier kurz noch erörtert: Es hat sich natürlich auch bei dieser Ernennung darum gehandelt: Künstler oder Kunsthistoriker? Die Fragestellung (um die ein heißer Kampf entbrannte) dürfte falsch sein. Es sollte immer nur heißen: tüchtig oder untüchtig? Prinzipiell sollte niemand ausgeschlossen sein, als der Faule und der Unverständige. Das Nationalmuseum verdankt wahrlich nicht wenig den Künstlern. Und auch heute birgt es noch zahlreiche Aufgaben in sich, deren gute Lösung davon abhängt, wie sich der neue Direktor mit den Künstlern auseinandersetzen wird. Eine Anzahl neugebauter Säle harrt seit langem der Einrichtung; hoffen wir hier auf gedeihliches Zusammenarbeiten!

Im gegebenen Falle ist zweifellos das Richtige getroffen worden, da ein Kunsthistoriker da war, der allen Anforderungen entspricht. Wäre der aber nicht gefunden worden, — hätte man da lieber einen nicht einwandfreien Kunsthistoriker nehmen sollen, oder einen ernsthaften und verständnisvollen Künstler, der sich bereit gefunden hätte, die mühevolle Aufgabe zu übernehmen? Die Frage wird für München bald wieder brennend werden: Der hochverdiente Direktor der alten Pinakothek, Geheimrat v. Reber, steht in seinem 75. Lebensjahre. So lebhaft zu wünschen wäre, daß er die über ein Menschenalter mit Umsicht und Glück geführten Zügel noch länger in Händen halte, muß man doch damit rechnen, daß er sie eines Tages niederlegen wird, ja — in wessen Hände? Sicher doch — müssen wir wünschen — nur in verständige! Unter den Beamten der Pinakothek selbst den Nachfolger zu suchen, würde wohl das Natürliche sein: sie haben die praktische Erfahrung für sich und die Vertrautheit mit dem von ihnen zu verwaltenden Gemäldeschatz. Bis vor Jahresfrist war Professor Voll Konservator der Alten Pinakothek. Er vor allem wäre der berufene Nachfolger Herrn v. Rebers. Wird er an diese Stätte gerufen werden? Und falls nicht? — An der Pinakothek ist zurzeit außer dem Direktor nur *ein* wissenschaftlicher Beamter tätig, — ein noch allzu junger, als daß er auch nur von ferne in Betracht käme. — Wer aber hat unter den Münchener Gelehrten intimes Verständnis genug für die alten Meister? Fast alle haben sich zu sehr für irgend ein kleineres Gebiet — Architektur, Kunstgewerbe, Kupferstiche, Plaketten usw. — spezialisiert, als daß es gut wäre, sie diesem zu entziehen, und ein wertvolles Schiff auf ungewohntem Fahrwasser steuern zu lassen. Wir wollen auch hier wieder nur fragen: Wer ist der tüchtigste? und uns erinnern, daß — falls unter den Gelehrten keiner gefunden werden kann — unter den Künstlern Münchens doch manch einer ist, der Herz und Verständnis auch für alte Kunst hat, und dies auf mancherlei Weise betätigt hat[1]). — Der Verderb der Museen und der Feind aller gesunder Fortentwickelung ist nicht der ausgeprägt persönliche Geschmack eines Einzelnen (Künstlers oder Nichtkünstlers!), sondern die überallhin lächelnde »Objektivität« und die blutlose, schwächliche Kompromißarbeit hoher Kommissionen. □

1) Nicht alle Künstler sind Werners und Knackfuß's. Und die schwierigsten und wesentlichsten Aufgaben der Museen erheischen weniger ungeheure Aufstapelung von Kenntnissen, als ein freies Auge für das Wertvolle und der Gegenwart Nötige.

DENKMÄLER

× Ein **Denkmal Moses Mendelssohns** wird in diesen Tagen in Berlin enthüllt, in der Großen Hamburgerstraße, auf dem Platze vor einer Knabenschule, in der Nähe des Friedhofs, auf dem der Philosoph begraben ist. Das einfache Monument, das vom Bildhauer *Rudolf Markuse* stammt (er gewann den Preis bei einem Wettbewerb in diesem Frühjahr), zeigt auf einem Sockel aus grünem Dolomitgestein eine Bronzebüste Mendelssohns. In der Modellierung des Kopfes hat sich Markuse streng an die berühmte Mendelssohnbüste J. P. A. Tassaerts gehalten, deren Marmororiginal sich im Besitz der Berliner jüdischen Gemeinde befindet, und von der ein Bronzeabguß seit zwei Jahren in der Nationalgalerie steht.

AUSGRABUNGEN

Herkulanum. Eine Ministerialkommission, an der Prof. Giulio de Petra, Giacomo Boni, Prof. di Lorenzo (Dozent der Geologie an der Universität in Neapel) und zwei Ingenieure teilnehmen, hat den Auftrag bekommen, genau das Problem der Ausgrabung von Herkulanum zu studieren. Die Kommission soll auch entscheiden, ob man die Ausgrabungen von der Erdoberfläche, d. h. nach Abtragung des modernen Ortes Resina aus vornehmen soll, oder auf unterirdischem Wege durch Tunnels. So wie schon seinerzeit das Anerbieten Herrn Waldsteins, hat jetzt die italienische Regierung die Offerten der amerikanischen Cambridge Company, welche Herkulanum mit der Leitung amerikanischer Kohlengrubeningenieure ausgraben wollte, nicht angenommen. Das Unterrichtsministerium hat in seinem Budget für das Jahr 1909 die zum Beginn der Ausgrabungen nötigen Fonds bestimmt.

Pozzuoli. Die von Prof. Gabrici geleiteten Ausgrabungen in Cumae haben zur Auffindung der alten Nekropolis der Stadt geführt. Etwa zwanzig Gräber sind entdeckt worden und man hat Aussicht auf eine reiche Beute besonders archaischer Gegenstände.

FUNDE

× Im **Nonnenkloster S. Girolamo bei Florenz**, hoch oben auf der Akropolis von Fiesole, dicht unter S. Francesco, hat, wie uns mitgeteilt wird, eine junge Kunsthistorikerin, Fräulein *M. E. Eichhorn*, in einer sehr alten kleinen Kapelle, die heute völlig von Ställen und anderen Baulichkeiten des Pächters des Gartengeländes umbaut ist, **Freskomalereien** entdeckt, die dem Vernehmen nach von Florentiner Kennern auf Arbeiten aus dem *Trecento* geschätzt werden. Neben einer Verkündigung und einer Darstellung Christi als Lehrer soll besonders eine Pietà von Wert sein, bei der die Köpfe Christi und Mariä gut erhalten sind, während alle drei Bilder sonst vielfache Spuren der Zerstörung aufweisen. Gegenwärtig werden die Malereien, wie man hört, zunächst einmal von sachkundiger Hand gesäubert und auf ihre technische Beschaffenheit wie auf ihren Zustand untersucht. Wir werden auf die Angelegenheit noch zurückkommen.

AUSSTELLUNGEN

× **Die Winterausstellung der Berliner Sezession**, wie stets den »*Zeichnenden Künsten*« gewidmet, ist am 5. Dezember eröffnet worden. Sie ist so reich, mannigfaltig, anregend und amüsant wie kaum je zuvor und umfaßt eine Überfülle ernsthaftester und heiterster Ergötzlichkeiten; der Katalog steigt über die Zahl 1400 hinaus. Im Mittelpunkt steht wieder ein historischer Schutzherr und Mahner: eine große Kollektivausstellung von Zeichnungen, Aquarellen, Lithographien, Studien von *Franz Krüger*, 275 Nummern aus Privatbesitz in Berlin, Dresden, Dessau, Hannover, Guben, Breslau, Mannheim usw., eine Zusammenstellung von Werken dieses Menzelvorgängers, die kunstgeschichtliche Bedeutung beanspruchen darf. Aus der übrigen Ausstellung ragt ein Saal mit Originalen der Simplizissimuszeichner, in dem namentlich der verstorbene *Rudolf Wilke* zu hohen Ehren kommt, sodann eine große und großartige Sonderausstellung von Radierungen und entzückenden neuen Pastellen *Max Liebermanns*, die neuen Märchenzeichnungen von *Max Slevogt*, die Arbeiten von *L. von Hofmann, Corinth, Käte Kollwitz, Zille* und aus dem Nachlaß von *Leistikow* hervor. Daneben treten zahlreiche Mitglieder der jüngeren Generation mit tüchtigen und frischen Proben auf; darunter an erster Stelle *Ernst Barlach* mit seinen realistisch-karikaturhaften, rassigen Darstellungen russischer Bauern- und Volkstypen. Barlach hat dann zu der sorgsam zusammengestellten Abteilung von Kleinplastiken (80 Nummern) wieder einige seiner witzigen Skulpturen aus demselben Stoffkreis beigesteuert. Aquarelle und Pastelle, auch einige Temperabilder bringen bunte Abwechslung in das Schwarz-Weiß. Ein einziges Ölbild nur ward zugelassen: ein (auch den Kennern noch unbekanntes) *frühes Porträt Bismarcks* von Franz Krüger. Wir kommen auf die außerordentlich interessante Ausstellung noch ausführlich zurück.

× Das *Hohenzollern-Kunstgewerbehaus* in Berlin bereitet für den Januar eine Ausstellung mit dem Titel »**Die Dame in Kunst und Mode**« vor. Es hat sich zur Durchführung des originellen Planes ein Arbeitskomitee gebildet, dessen Vorsitzende Frau von Moltke, die Gattin des preußischen Ministers des Innern, ist, und der unter anderen Curt Herrmann, Arthur Kampf, Felix Poppenberg, R. A. Schröder, Oskar A. H. Schmitz angehören.

Freiburg i. B. Die Ausstellung alter Gemälde aus Privatbesitz, die in dieser Woche geschlossen wurde, hat während ihrer ganzen Dauer, seit dem 8. November, eine starke Anziehungskraft ausgeübt. Von auswärts kam zahlreicher Besuch, sogar hoher und höchster von den großen Museen. Die Freiburger selbst fühlten sich sichtlich wohl in dieser improvisierten Gemäldegalerie, die man im altehrwürdigen Kaufhaus auf dem Münsterplatz untergebracht hatte. Der Gedanke war vom hiesigen Frauenklub angeregt, der das Erträgnis zur Erweiterung eines Heims für Lehrerinnen und Studentinnen verwendet. Die Ausführung übernahmen Professor Dr. *Sutter* und Privatdozent Dr. *Gramm*. Wenn die etwa 180 Nummern zählende Ausstellung noch kein erschöpfendes Bild des hiesigen Privatbesitzes zu geben vermochte, so wurde doch, was sie brachte, allgemein mit Überraschung und Befriedigung aufgenommen. Gern stellte man bei dieser Gelegenheit mehrere Fragmente der einst berühmten v. Hirscherschen Sammlung fest, die sich von verschiedenen Seiten her wieder zusammengefunden hatten. Die wertvollsten Beiträge lieferten neben einer Auswahl aus städtischem Besitz die Kollektionen *Vincent Mayer* und Dr. *Gäß* (Niederländer). Die Anordnung war so getroffen, daß auf jeder Seite des Kaisersaales eine geschichtliche Demonstration gegeben wurde, auf der Südseite die Entwickelung der italienischen, auf der Nordseite die der deutschen und niederländischen Malerei. Zwischen beiden Reihen vermittelten die italienisierten Nordländer, denen auch der südliche Nebenraum gewidmet war, während nach Westen zu ein durch seine kleinen Abmessungen und durch allerlei Ausstattungskünste intim wirkendes Kabinett dem 18. Jahrhundert diente. Man hatte das Jahr 1800 als Zeitgrenze angenommen.

Unter den Italienern verdient Erwähnung eine kleine hochdramatische giotteske Kreuzigung (Giottino?), eine feintonige Madonna mit Sebastian und Rochus in der Art

des Alvise Vivarini, eine ferraresische Kreuzabnahme, eine Madonna von Beccafumi, ein Jüngstes Gericht von Marcello Venusti. Die Seicentisten waren mit einem malerischen Guercino (Elias erweckt den Sohn der Witwe von Sarepta), mit Madonnen von Guido Reni und Sassoferrato charakteristisch vertreten.

Viel bedeutender nach Quantität und Qualität wirkte die nordische Reihe. Sie wurde eröffnet durch zwei aparte Gegenstücke, Himmelfahrt und Höllenfahrt Christi, mit feinen Landschaftsgründen, viel diskutierte Werke, in denen man Beziehungen zur Buchmalerei, zum Donaustil, zu Witz und zum frühen Stephan Lochner zu finden glaubte, offenbar süddeutsch und wohl 1495—1500 entstanden (V. Mayer). Das gute Niveau der einst in der Hirscherschen Sammlung vereinigten Deutschen vertrat eine Maria mit Helena und Barbara um 1510—20 (Stadtpfarrer Jung). Aus städtischem Besitz war eine schöne hl. Elisabeth in der Art der Dünwegge herangezogen, dann die berühmten Stücke des Hausbuchmeisters (Kalvarienberg), Grünewalds (Schneewunder), Hans Baldungs (Schmerzensmann). Ihnen hatte man zwei Cranachs der Sammlung Vincent Mayer beigesellt (hl. Magdalena und »Wirkung der Eifersucht«). Das ergab eine Skala koloristischer Phänomene von überraschendem Eindruck. Der Ruhepunkt, zu dem man immer wieder zurückkehrte, war die hl. Magdalena, rein malerisch genommen vielleicht Lucas Cranachs feinstes Bild (ca. 1520—25). Holbein fehlte, ein tüchtiger Asper von 1569 (weibliches Porträt) mußte ihn ersetzen; an Dürer erinnerten zwei Wiederholungen seines niederländischen Hieronymus, die eine deutsch, mit Georg Pencz in Beziehung gebracht, die andere niederländisch, aber spät. — Die Niederländer des 17. Jahrhunderts präsentierten sich mit ausgesucht guten Stücken von Adriaen v. Ostade, J. M. Molenaer, J. Dusart, Wouwerman, van Goyen, S. Ruysdael, S. de Vlieger, J. Siberechts (Dr. Gäß), F. Mieris d. Ä., G. Dou (Sinner v. Landshut), Daniel Seghers, Jan Fyt (Frau Dr. Eisenlohr), Jacob v. Es u. a. Unter den italienisierenden Werken fesselten am meisten Landschaften von Klas Berchem und Adam Pynacker und Helmbreckers dekorative Kriegsbilder. Spanien war durch einen dem Ribera nahestehenden Franz v. Assisi, England durch ein elegantes Porträt in Lelys Manier von Mary Beale vertreten. Während Bildnisse in allen anderen Abteilungen nur spärlich oder gar nicht vorkamen, wurde im Kabinett des 18. Jahrhunderts ein Stück Porträtgeschichte gegeben. Bemerkenswert: ein französischer Marschall in der Art von Largillière, ein Selbstbildnis des Freiburger Rokokomeisters Christian Wenzinger, ein feines Künstlerporträt, A. Graff oder Friedr. Aug. Tischbein zugeschrieben, eine Dame im Freien, in englischem Geschmack, wahrscheinlich dem zuletzt Genannten zugehörig. Interessant war der Vergleich zweier weiblicher Akte, einer Venus in Bouchers Manier und einer Allegorie von Pierre Prud'hon, »La Sagesse et la Vérité« von 1799. Prud'hons groß ausgeführtes »Tableau national« (Louvre) hält nicht, was diese durch feine malerische Qualitäten ausgezeichnete Olskizze versprach. Die Freiburger Lokalkunst war, abgesehen von den Bildnissen und drei anmutig erfundenen Puttenfriesen Wenzingers, durch eine Anzahl Werke des problematischen Jos. Marcus Hermann vertreten. Seine Fähigkeit, sich in die Ausdrucksweise der alten Meister zu versetzen, feierte einen wahren Triumph in der Apostelbegegnung von 1782.

Wer das Verhalten der Freiburger während dieser retrospektiven Ausstellung beobachtet und gesehen hat, welch lebhaftes Interesse ihr tatsächlich alle Kreise entgegenbrachten, der darf daraus die Hoffnung schöpfen, daß Freiburg nicht mehr allzu lange ein würdiges Kunstmuseum entbehren wird.

× Im Kaiser-Friedrich-Museum zu *Magdeburg* findet zurzeit eine Sonderausstellung von **Richard Kaiser** statt, der sich als Einheimischer dort großer Beliebtheit erfreut. Die Kollektion ist reich an außerordentlich schönen Arbeiten, die prächtige dekorative Wirkungen mit einer neuen Sorgfalt des Naturstudiums und einer freiklingenden Farbensprache vereinigen. Es gibt heute nicht viele Landschafter in Deutschland, deren Werke, in solcher Fülle an den Wänden eines stattlichen Saales vereinigt, nicht ermüden, sondern sich im Eindruck so bedeutsam gegenseitig heben.

Mailand. Am 15. Februar 1909 wird eine **Ausstellung von Bildnissen aus dem 18. Jahrhundert** eröffnet werden. Ganz besonders interessant wird die Ausstellung ausfallen, weil man vor hat, neben vielen englischen und französischen Porträts aus jener Zeit eine ganze Anzahl italienischer zum erstenmal als Gruppe dem Publikum zu präsentieren. Darunter werden besonders Werke von Longhi, Ghislandi, Camuccini, Appiani, Gandolfi interessant für Kunsthistoriker und Laien sein.

SAMMLUNGEN

Dresden. Im zweiten Stock der Gemäldegalerie ist soeben der östliche Flügel, der die eine Hälfte der Modernen Abteilung enthält, nach längeren Renovierungsarbeiten dem Publikum wieder zugänglich gemacht worden. Seit Jahrzehnten jedenfalls haben sich die Bilder nie so gut präsentiert wie jetzt. Geh. Rat Woermann ist von den üblichen, sogenannten »neutralen« Hintergrundtönen, die manche von unsern Museumstechnikern seit Jahren gepflegt haben, abgekommen. Da hat es geheißen: Ja, die Werke dieser Schule müssen auf eine neutrale graue Wand gehängt werden; jene Gemälde verlieren ihre Farbwirkung, wenn sie anders als auf einem diskreten Blau hängen, und noch andere machen sich auf einem bräunlich-gelben Ton am vorteilhaftesten. Das ist doch nicht so, wie Figura beweist, und es gibt kein Bild da oben, was nicht gewonnen hätte durch die neue, volle, satte, geradezu leuchtende Färbung der Räume. Gemälde, wie Kießlings Drei Schwestern, die einem schon ganz verblaßt vorgekommen sind, erwachen zu neuem Leben und wirklicher tiefer Farbenwirkung. Selbst die Arbeiten der Freilichtmaler und Bilder wie Uhdes und Munkacsys Historien haben gewonnen. Die Wände sind leuchtend tiefrot gestrichen, daß sie wie mit Velourstapeten behangen aussehen. Statt der häßlichen, verwaschenen crême-grauen Farbe zeigt das sämtliche Holzwerk sich in beinschwarzer Farbe gestrichen. Der Akkord wird prächtig geschlossen mit dem vollen Gold der Leisten, die alle Kanten und Türen der Räume einfassen. Jetzt erst merkt man diese Leisten: Früher gingen sie ganz in der verblasenen »neutralen« Farbausstattung der Zimmer verloren. Die Abteilung wirkt im ganzen jetzt festlich, wie eine vornehme, prächtige Privatgalerie.

Gleichzeitig wurde der Katalog in neuen Auflagen ausgegeben. Die große Ausgabe erscheint in siebenter Auflage, mit teilweise neuer Einleitung. Die englische Ausgabe ist neu übersetzt worden von Mr. Harry Virgin. Als Neuheit erscheint ihr zur Seite, zum ersten Male, eine kleine französische Ausgabe. *L. Tyson.*

Der Marien-Altar des Roger van der Weyden. Im Oktoberheft der Gazette des Beaux-Arts hat ein spanischer Forscher Gomez-Moreno einen reich illustrierten Artikel über den Bilderschatz der Capilla Real des Doms zu Granada veröffentlicht. Gomez-Moreno war der erste, dem gestattet wurde, in der sonst fast unzugänglichen Kapelle länger zu verweilen. Er hat die zum Teil hoch hängenden Bilder sogar herabnehmen und photographieren

dürfen. Nach Zahl und Qualität stehen die altniederländischen Werke voran; ihnen schließen sich ein »Gethsemane« der Richtung Botticellis und einige altspanische Tafeln an. — Groß sind die Namen, die Gomez-Moreno vor jenen altniederländischen Werken nennt: Roger van der Weyden, Memling, Dirk Bouts. Aber die Provenienz stärkt die Hoffnung, daß wirklich solche Schätze hier entdeckt wurden. Die Bilder stammen aus dem Besitz Isabellas der Katholischen. So kann man hoffen, daß von berufener Seite die Attributionen Gomez-Morenos Bestätigung finden.

Zu einem Stück hat Bode (Novemberheft der Amtlichen Berichte) — soweit ihm das auf Grund der Abbildungen der Gazette der Beaux-Arts möglich war — bereits Stellung genommen, zu zwei Teilen eines Triptychons, die mit dem Mittelbilde (Beweinung Christi) und dem linken Flügel (Anbetung des Kindes) von Rogers Marienaltar im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum völlig übereinstimmen. Bode berichtet von Zweifeln, die bereits vor vielen Jahren ausgesprochen sind, ob das Berliner Triptychon wirklich eine eigenhändige Arbeit Rogers sei. Zweifel, die durch die scheinbar fest beglaubigte und illustre Herkunft immer wieder verscheucht wurden. Man glaubte die Geschichte des Bildes bis zu Papst Martin V. herauf verfolgen zu können, der ein derartiges Werk Rogers König Johann II. von Spanien zum Geschenk gemacht hatte. — Nun ist Bode geneigt, die beiden Stücke in Granada, die dem Schatz Isabellas, der Tochter Johanns II. angehören, für Originale Rogers, das Berliner Triptychon für eine Werkstattwiederholung anzusehen. Bode weiß auch etwas über den in Granada fehlenden rechten Flügel (Christus erscheint Maria) zu berichten. Vor einiger Zeit erhielt er die Photographie eines Bildes, das sich im Kunsthandel befand und eben die in Granada fehlende, dritte Szene zeigt. Es war weder möglich, das Bild selbst zu Gesicht zu bekommen, noch über seine Herkunft etwas zu erfahren. Das wirft kein gutes Licht auf die Art, wie das Stück in den Handel kam. Höchst wahrscheinlich hing es noch vor einigen Jahren in der Capilla Real des Doms zu Granada. *H.*

Straßburg i. E. Wie bereits gemeldet wurde, haben der Kommerzienrat *Dr. Karl Trübner*, der Bruder des Malers, und seine verstorbene Gattin, geborene Engelhorn, der städtischen Kunstsammlung ein Kapital von 250000 M. gestiftet. Zu der Meldung ist noch nachzutragen, daß die Zinsen oder auch das Kapital zum Ankauf von Ölgemälden alter Meister verwendet werden sollen, wobei auf wenige bedeutende Stücke ersten Ranges zu sehen ist. Die Vertretung der Stiftung und der Ankauf der Gemälde soll durch den Generaldirektor Dr. W. Bode in Berlin und nach dessen Tode durch den jeweiligen Direktor des Kaiser-Friedrich-Museums, ohne jede Einmischung der hiesigen Stadtverwaltung oder der Museumskommission hierselbst, erfolgen. Zu der Stiftung gehören außerdem folgende Bilder alter Meister: 1. Botticelli, Madonna mit Kind und zwei Engeln; 2. Bacchiacca, Fußwaschung; 3. A. van Everdingen, Norwegischer Wasserfall; 4. Jan Steen, Die Wahrsagerin; 5. Lieve Verschaier, Marine; 6. Porträt von Rembrandts Vater; 7. Kartenspieler in einer Scheune, in der Art von Karel Fabritius; 8. A. van Ostade, Würfelspieler in einer Schenke; 9. Wynants, Die Kaninchenjagd; 10. J. S. van Ruisdael, Waldlichtung mit Viehtränke; 11. Pieter Codde, Lautenspielerin; 12. Pieter Codde, Männliches Bildnis; 13. D. Teniers d. J., Mönche vor einem Kloster; 14. Jakob von Ruisdael, Bewegte See.

VERMISCHTES

Brüssel. Es scheint, als ob König Leopold mit dem Gedanken umgeht, seinen wertvollen Bilderbesitz zu veräußern. Trotzdem seit langem ein von Cardon ausgearbeiteter Katalog der Gemäldesammlung des Königs vorhanden ist, wurde kürzlich überraschenderweise ein Pariser Sachverständiger, namens Petit, mit einer neuen Aufnahme der Galerie des Königs beauftragt. Jedenfalls handelt es sich jetzt zunächst nur um eine Feststellung des Wertes der königlichen Sammlungen. Von dort bis zu einer öffentlichen Versteigerung oder einem privaten Verkaufe aber ist höchstwahrscheinlich nur ein kleiner Schritt. Die königliche Bildersammlung enthält unter anderem einen vor 20 oder 25 Jahren in Lille aufgekauften Rubens, der einen Wert von 200000 Franken besitzt; verschiedene schöne Leys, namentlich dessen »Verleihung des goldenen Vließes«, Alfred Stevens, de Braekeleer, Joseph Stevens und herrliche Courtens. Man ist natürlich sehr gespannt darauf, ob König Leopold wirklich seine Kunstschätze zu Geld machen will.

× Im Verlage von Bruno Cassirer (Berlin) sind von **Max Slevogt** wieder neue Märchenzeichnungen erschienen: zu den *Märchen von Rübezahl*, die Christian Morgenstern nach Musäus' Erzählungen bearbeitet hat. Es sind 45 Illustrationen und ein farbiges Deckelblatt.

VEREINE

× Der **Deutsche Künstlerbund** wird am 14. und 15. Dezember in *Weimar* eine *Vorstands- und allgemeine Mitgliederversammlung* abhalten. Auf der Tagesordnung sollen dem Vernehmen nach Anträge von Wichtigkeit stehen. Wie erinnerlich, fand in Weimar vor fünf Jahren, gleichfalls kurz vor Weihnachten, auch die Gründungsversammlung des Künstlerbundes statt.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 10. 25. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

NEUE DOKUMENTE ZUR JUGENDGESCHICHTE RAFFAELS

Wer einmal den Versuch macht, Raffaels Biographie auf jene allereinfachste Form zurückzuführen, die man in der historischen Disziplin »Regesten« nennt, — ein Hilfsmittel, beiläufig bemerkt, in verworrene Dinge Klarheit zu bringen, dessen sich die Kunstwissenschaft noch zu selten bedient —, dem wird mit peinlicher Klarheit sich verdeutlichen, daß wir über die ganze Periode seiner Jugend bis einschließlich seiner Übersiedlung nach Rom eigentlich so gut wie nichts Tatsächliches wissen. In kaum mehr als zehn Urkunden erscheint bis zum Ende des Jahres 1508 Raffaels Namen; und auch hier immer im Zusammenhang mit gerichtlichen Vorgängen, die sich zumeist auf unerquickliche Familienverhältnisse beziehen, also für das, was uns interessiert, gar nichts ergeben. Erst in der römischen Zeit, besonders seit dem Jahre 1515, sind wir so glücklich, reichlichere Nachrichten auch über die Kunstwerke zu besitzen, obgleich ja selbst hier genug Lücken bleiben.

Die Folge dieses gänzlichen Mangels an Tatsachen, auf denen man fußen kann, ist die Unklarheit über den künstlerischen Bildungsgang des Meisters gewesen. Hier verbreiteten erst Morellis auf intimer Kenntnis und subtiler Analyse beruhende Untersuchungen einiges Licht, indem er den Einfluß, den der in Bologna ausgebildete Urbinat Timoteo Viti, dann der neben Perugino am meisten hervortretende Umbrer Pinturicchio auf Raffaels Entwickelung gehabt haben, aufdeckte. Morellis Ansichten sind zwar bekämpft, aber nicht widerlegt worden; sie haben sich überall Bahn gebrochen, und es gibt heute wohl niemand mehr, der die Annahme vertritt, daß Perugino allein Raffael bis zu seinem Fortgang nach Florenz gebildet habe: um so weniger, als dieser Maler-Unternehmer großen Stiles in jenen Jahren ein so unruhiges Wanderleben geführt hat, daß von einem geordneten Unterricht durch ihn nicht ernstlich die Rede sein kann[1]).

Bei diesem Stand unseres Wissens gewinnen zwei Urkunden besondere Bedeutung, die der um die Kenntnis der Kunst seiner Vaterstadt Città di Castello hochverdiente Cav. Magherini-Graziani in dem eben ausgegebenen Heft des Bollettino Umbro bekannt gibt[1]): einmal weil sie uns die ersten festen Daten über Raffael als Künstler erhalten haben, und vielleicht mehr noch wegen der Schlüsse, zu denen die Interpretation dieser Dokumente die Veranlassung bietet.

Am 10. Dezember 1500 wurde in Città di Castello in der Kirche von Sant'Agostino vor dem Notar Gentile di Giovanni Buratti ein Vertrag zwischen den persönlich anwesenden Parteien: nämlich Andrea di Tomaso Baroncio aus Città di Castello einerseits, und den Malern Rafael di Giovanni Santi aus Urbino und Vangelista di Andrea di Pian di Meleto andererseits abgeschlossen, daß die genannten Maler ein Altarbild für die in Sant'Agostino gelegene Kapelle Andreas malen sollten »mit jenen Figuren, mit denen genannter Andrea es ihnen sagen wird, in guten Malereien und Farben, nach der Weise eines guten Malers und Meisters«, wofür ihnen der Auftraggeber einen Lohn von dreiunddreißig Dukaten Gold, in drei Raten (wie üblich) zahlbar, versprach. Es folgen die bräuchlichen gegenseitigen Versprechungen, wobei der in Città di Castello wohnhafte Goldschmied Baptista di Florido als Bürge fungiert; und zwar verpflichteten sich die beiden Maler ihrem Bürgen gegenüber zur Einhaltung der Bedingungen »hier in Città di Castello, in Urbino und wo sonst immer« haftbar zu sein.

Im folgenden Jahre — 1501 — am 13. September quittierten beide vor demselben Notar über den Empfang der ganzen, ihnen von seiten Andreas für das Altarbild in Sant'Agostino zustehenden Summe, von der sie an jenem Tag den Rest — sechzehn Dukaten — ausgezahlt erhielten.

So weit, unter Übergehung der üblichen juristischen Formeln, der Inhalt der beiden Urkunden. Das Bild, auf das sie sich beziehen, und das danach zwischen dem 10. Dezember 1500 und dem 13. September 1501 ausgeführt worden ist, stellte die Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino dar. Wir kennen es aus den Erzählungen älterer Schriftsteller; Pungileoni

1) Die wichtige Zusammenstellung der Daten Peruginos von 1495—1503 durch Cantalamessa, Arte e Storia III, S. 369 ff. ist weder vollständig, noch genau.

1) Bollettino della R. Deputazione di storia patria per l'Umbria, Vol. XIV, Fasc. 1, N. 37.

und Lanzi haben uns sorgfältige Beschreibungen davon hinterlassen. Man sah in einer Art von Tempel den Heiligen, mit beiden Füßen auf einem Luzifer darstellenden Dämon, rechts und links je zwei Engel mit Spruchbändern in der Hand. Maria und Augustinus (und Nikolaus von Bari nach Pungileoni[1]), der die beiden zuvor genannten Figuren auf einer Seite befindlich erwähnt), Halbfiguren in Wolken, hielten Kronen bereit, ihn zu empfangen; oben in der Mitte sah man Gottvater, umgeben von Engelsköpfen.

Das Werk blieb bis 1789 an Ort und Stelle und wurde damals an Papst Pius VI. verkauft, in dessen Auftrag der Maler Ponfreni die gut erhaltenen Stücke herausschnitt und daraus mehrere kleine Bilder herstellte. Diese sind leider im Laufe der französischen Herrschaft aus dem Vatikan verschwunden und bis zur Gegenwart nicht wieder aufgetaucht. So sind wir denn zur Rekonstruktion auf den Entwurf der ganzen Komposition angewiesen, der sich in Lille befindet (mit Detailentwürfen auf der Rückseite), und den Morelli bestimmt für Pinturicchio in Anspruch genommen hat[2]). Außerdem besitzen wir eine in der Raffael-Literatur so gut wie nicht berücksichtigte Kopie des unteren Stückes, 1791 von Costantini gemalt, jetzt in der Stadtgalerie zu Città di Castello; hier fällt die Ungleichheit der Komposition auf, daß links nur ein Engel (wie auf der Zeichnung in Lille) zu sehen ist, rechts dagegen zwei[3]).

Durch den Verlust dieses Bildes sind wir eines jetzt doppelt wertvollen Werkes beraubt worden, doppelt wertvoll deshalb, weil wir hier den Stil des siebzehnjährigen Meisters studieren könnten und sichere Anhaltspunkte zur Datierung gewisser Frühbilder gewinnen würden, die bisher den Gegenstand wissenschaftliches Streites gebildet haben.

Sehen wir aber hiervon ab und suchen den Dokumenten zu entnehmen, was sie uns Tatsächliches lehren, so wird unser Interesse zuerst durch die Person des Malers rege gemacht, der neben Raffael beim Abschluß des Kontrakts und dem Empfang des Geldes erscheint: Evangelista aus Pian di Meleto. Es ist kein Name von großem Klang; man sucht ihn vergebens in dem allumfassenden Buch, nach dem wir gewohnt sind zuerst zu greifen: Crowe und Cavalcaselles Geschichte der italienischen Malerei.

Erst die neuere Forschung hat ihm einige Aufmerksamkeit geschenkt; was wir von dem Maler wissen, verdanken wir den Untersuchungen von Schmarsow[4]), Alippi[5]) und namentlich Scatassa[6]). Danach war Evangelista bereits 1483 in der Werkstatt des Giovanni Santi (»famulus Joannis Sanctis pictoris de Urbino«)[1]); und als Raffaels Vater am 27. Juli 1494 sein Testament dem Notar diktierte, war unter den Zeugen wiederum Evangelista. Er stand damals also noch in engen Beziehungen zu Giovanni Santi. Sechs Jahre später finden wir nun abermals seinen Namen und zwar neben demjenigen des jungen Sohnes seines Lehrers.

Man hat sich oft die Frage nach dem Lehrer Raffaels vorgelegt, d. h. nach demjenigen Manne, unter dem er sich die technische Erfahrung erworben hat. Daß ihm der Vater die Anfangsgründe beibrachte, ist an sich das Wahrscheinlichste; aber bei seinem Tode war Raffael ein Kind. Was ist natürlicher, als daß die Sorge für den weiteren Unterricht — vielleicht durch Giovanni Santi selbst, als er sein Ende nahe fühlte — demjenigen anvertraut wurde[2]), den wir mehr als zehn Jahre hindurch als engvertrauten Schüler Giovannis erweisen können! So hatte Fra Filippo Lippi die Sorge für die künstlerische Ausbildung seines Sohnes Filippino dem Fra Diamante übertragen. Daher erscheint, als der junge Meister den ersten Flug ins Reich der Kunst unternimmt, neben ihm eben der, der ihn das Fliegen gelehrt hat, Evangelista.

Liest man weiter in den Dokumenten, deren Kenntnis wir zumeist den Forschungen von Scatassa verdanken, so findet man seinen Namen später (von 1515 ab) stets zusammen mit dem des Timoteo Viti. Die beiden Maler haben offenbar das Malerhandwerk in Kompagnie betrieben. Das dauert bis zum Tode Vitis (1523); Evangelista übernimmt die Werke, die jener nicht hat ausführen können, und fünfzehn Jahre später arbeitet er mit Pietro Viti, Timoteos Sohn, in derselben Weise zusammen, wie zuvor mit dem Vater.

Daß bereits zwischen 1494 und 1500 eine solche geschäftlich-künstlerische Beziehung zwischen Evangelista und Viti bestanden hat, läßt sich urkundlich gegenwärtig nicht erweisen; aber die Tatsachen scheinen sich überraschend klar zu ordnen, wenn wir annehmen, daß der junge Raffael, von seinem Vater der Obhut Evangelistas übergeben, in der Werkstatt, die dieser mit Timoteo Viti gemeinsam unterhält, in die bolognesisch-ferraresische Tradition, deren Spuren man in seinen Jugendwerken gefunden hat, eingeführt wird.

Hat diese Vermutung eine hohe innere Wahrscheinlichkeit, — ich betone, daß zum endgültigen Schluß der Beweiskette einige Ringe fehlen — so wird damit zur Tatsache, daß der junge Raffael seinen ersten und entscheidenden Unterricht nicht in Perugia, nicht durch Perugino oder Pinturicchio erhalten hat.

Wir wissen nicht, wann er die Vaterstadt verläßt. Das Dokument vom 13. Mai 1500, betreffend den gerichtlichen Vergleich mit der Stiefmutter, worin Raffael als abwesend bezeichnet wird, beweist in dieser Hinsicht nichts: das braucht nur zu bedeuten, daß Raffael bei dem Gerichtsakt selbst nicht zugegen

1) Elogio Storico di Raffaello, S. 36.

2) Galerie zu Berlin, S. 365; Abb. S. 367.

3) Man findet eine Abbildung in dem großen Werk von Magherini Graziani: L'arte à Città di Castello. 1897, Tafel LXXIV.

4) Gio. Santi, Berlin 1887, S. 96.

5) Nuova Rivista Misena IV, S. 51.

6) Rassegna bibliografica dell' arte italiana I, 197, IV, 193 und besonders VI, 110.

1) Rass. bibl. IV, 197, vergl. Passavant, französ. Ausg. I, 42 Anm. 1.

2) Das hat wohl Springer schon vermutet: Raffael und Michelangelo[2], I., S. 58.

war. Die ersten sicheren Daten bieten uns die neugefundenen Urkunden aus Città di Castello. Und in diesen kommt ein Passus vor, der zu denken gibt. Die kontrahierenden Maler erklären sich für haftbar »in Città di Castello« — als dem Ort, woselbst der Kontrakt abgeschlossen wurde — »in Urbino und wo immer sonst«. Daraus geht hervor, daß sie beide in Urbino, wie wir heute sagen würden, zuständig waren. Denn hätte einer der beiden — Raffael — damals in Perugia seinen festen Wohnsitz gehabt, so müßte dies zweifellos in einem juridisch bindenden Vertrag bemerkt worden sein.

Man sieht, daß die Frage, wann der Eintritt Raffaels in die Werkstatt Peruginos erfolgt ist, durch die neugefundenen Dokumente eher kompliziert, als geklärt wird. Stellt man sich sämtliche Urkunden über das Leben des viel und an vielen Orten beschäftigten umbrischen Malers zusammen, so scheint ein wirklicher Unterricht durch diesen selbst nur zu zwei Perioden möglich: in den Jahren 1499/1500 und 1502, welche Perugino in der Hauptsache nachweislich in der Provinzhauptstadt verbracht hat.

Ist es nun, fragt man sich, wahrscheinlich, daß ein Künstler, der auffallend jung — im achtzehnten Lebensjahr — selbständig große Aufträge bekommt, noch als Lernender in ein Atelier geht, d. h. ist der Übergang Raffaels in Peruginos Werkstatt nach dem Dezember 1501 wahrscheinlich? Wie erklärt man andererseits, daß gerade in den Bildern von 1502/03 ab — Krönung Mariä, Kruzifixus, Sposalizio[1]) — das perugineske Stilelement in Raffaels Wirken so übermächtig hervortritt, wenn nicht durch die frischen Eindrücke der Lehren Peruginos?

Vielleicht bringt uns immer erneutes Studium dieser Fragen doch noch die ersehnte Klarheit. Wie die Entscheidung aber fällt, so haben wir in der Zukunft zwei Momente im Auge zu behalten. Einmal daß Raffael in den Jahren vor seinem Eintritt in Florenz auffallend viel für Città di Castello tätig ist. Nach einander malt er für diesen Ort die Kirchenfahne (1499/1500), deren Echtheit freilich bestritten wird, den Antonius (1500/1501), den Kruzifixus (wohl 1502/03), die Krönung Mariä (1503) und das Sposalizio (1504). Denkt man an die Schwierigkeiten, die der Transport großer Altarbilder auf Holz gemacht hat, so ist es im höchsten Grade wahrscheinlich, daß der junge Meister die Jahre zwischen 1500 und 1504 teilweis in Città di Castello wohnhaft gewesen ist. Zu zweit, daß wir in der Person des Evangelista di Pian di Meleto den wirklichen ersten Lehrer Raffaels zu sehen haben. Leider ist uns dieser Meister bisher eine völlig unbekannte Größe. Scatassa hat ihm freilich zwei Arbeiten in San Francesco in Sassocorvaro zugeschrieben, weil darin Stilelemente Giovanni Santis und Timoteo Vitis zu finden seien; doch bedarf diese Attribution der Nachprüfung. Jedenfalls aber wird unsere Erkenntnis der Entwickelung Raffaels einen wichtigen Schritt vorwärts tun, wenn es uns gelingt, ein gesichertes Werk dieses Künstlers nachzuweisen. *GEORG GRONAU.*

1) Magherini Graziani weist aus späteren Dokumenten nach, daß das berühmte Gemälde eine Stiftung eines Mitgliedes der Familie Albizzini, wahrscheinlich des Ser Filippo di Lodovico, war.

RÖMISCHER BRIEF

Eine künstlerische Debatte, welche jetzt in Rom alle Kunstfreunde interessiert, gibt uns einen klaren Begriff von der hastigen Unruhe und Überstürzung, mit welcher man sich seit einiger Zeit an die Modernisierung und Umwandlung der ewigen Stadt gemacht hat. In der Debatte handelt es sich darum, ob der große Fries, mit welchem *Aristide Sartorio* den Sitzungssaal im neuangebauten Teil des Parlamentsgebäudes ausschmücken wird, *a fresco* gemalt werden soll, oder *a tempera* auf Leinwand und dann auf die Mauern befestigt. Sartorio ist für Tempera und Leinwand, und auf seiner Seite steht die Mehrzahl aus der Ministerialkommission, welche mit der Begutachtung des Entwurfes beauftragt ist. Für die Ausführung *a fresco* hat sich nur ein Mann in der Kommission erklärt: Cesare Maccari, dessen Fresken im Senatspalast in Rom und im Heiligtum zu Loreto zu den größten malerischen Leistungen der modernen Kunst in Italien gehören. Dem Großmeister des *Fresco* scheint ein auf Leinwand gemalter Fries unwürdig der Halle des Parlamentes in Rom. »Ihr baut doch nicht eine Festhalle aus Brettern und Balken für die Jubiläumsfeierlichkeiten von 1911«, so ungefähr schreibt er in einem dieser Tage veröffentlichten Brief, sein Austreten aus der Kommission meldend, »ihr baut aus Stein und Marmor einen Palast, dessen Masse sich stolz erheben will in dieser Stadt der unzähligen Monumente, und schmückt ihn dann mit Leinwandfriesen!« Mit ergreifender Begeisterung verteidigt er die uralte nationale Freskotechnik als das einzige würdige Mittel, um in Italien einen Monumentalbau zu schmücken, und beharrt, allen Einladungen des Ministers und der Mehrzahl der Kommission trotzend, auf seinem Entschluß. Wer könnte ihm auch in normalen Zeiten Unrecht geben, aber die Zeiten sind eben jetzt hier nicht normal und die Eile, das schlimmste, was es geben kann bei der Ausführung kleiner wie großer künstlerischer Projekte, treibt Menschen und Dinge. Im Jahre 1911 sollen die Hinterfront Monte Citorios und die neue Sitzungshalle der Deputiertenkammer daselbst fertig sein und der Fries kann nicht fehlen. Die Mauern werden noch feucht sein, die Zeit zum Freskomalen zu kurz, also Tempera auf Leinwand. Und das genügt nicht, denn da die Feuchtigkeit die gemalte Leinwand beschädigen würde, so soll der Fries nach den Tagen der Einweihung entfernt und später wieder an seinen Platz getan werden. Ein paar Jahre warten, wie Maccari vorschlägt, und die Ausschmückung *a fresco* ausführen, das würde der allgemeinen Hetzerei nicht entsprechen, also Leinwand und Tempera. Was den Fries selbst betrifft, so wird er wohl interessant werden und was man an Reproduktionen von Skizzen dazu zu sehen bekommt, läßt uns hoffen, daß Sartorio bei dem größten Werke seiner Künstlerlaufbahn etwas

mehr auf Harmonie der Linien und organische Durchbildung des Ganzen sehen wird, als z. B. in dem hochinteressanten aber unruhigen Fries, welcher den Eingangssalon des Venezianischen Kunstausstellungsgebäudes schmückt. Die Bedenken Maccaris kommen leider vielen der Leiter der modernen Jubiläumsarbeiten in Rom nur wie akademische Skrupel vor, und diese werden es durchsetzen, daß man schnell fertig werde, aber die öffentliche Meinung ist mit dem Altmeister. Das Losungswort ist jetzt: Schnellmachen, und man sollte wirklich manchmal meinen, es handle sich nur darum, die Nummern des Programms abzumachen, und daß man für die Art und Weise der Ausführung keine besonderen Bedenken hege. So wird in vielen die Besorgnis lebendig, daß das Jubiläumsjahr der Stadt als Hauptstadt Italiens mehr Schaden als Nutzen bringen werde. Neubauen, Abreißen, Umbauen; ein Kleeblatt, was immer und überall gefährlich ist, was aber bei der Eile und nun gerade in Rom, in jedem Verständigen großes Bedenken wachruft, und man fürchtet, es könnte allerlei gemacht werden, was nachher nicht mehr gut zu machen ist. Für das Frühjahr 1911 soll das Nationaldenkmal auf dem Kapitol fertig sein, Monteciterio umgebaut, der Palazzetto di Venezia abgerissen und wieder aufgebaut, zwei neue Brücken sollen den Tiber überspannen. Dazu kommen noch die neue Münzpräge, drei Ministeriumpaläste, ein Bahnhof, ein neuer Palast für die Nationalgalerie, die neue Universität.

Nun, die Sache mit den Neubauten wäre nicht so schlimm und einiges davon wird wohl auch recht gut sein, wenn zu alledem nicht auch alle möglichen Abtragungen und Niederlegungen in alten Quartieren verbunden wären. Ich glaube, daß es den Lesern der Kunstchronik, die sich für das alte römische Stadtbild interessieren, nicht unangenehm sein wird, einen Einblick in die großen Umgestaltungspläne zu tun, welche in diesen Tagen dem Städtischen Ausschuß vorgelegt worden sind.

Die Stadt genügt in ihrer jetzigen Ausdehnung nicht mehr dem ständigen Wachsen der Bevölkerung, und so muß für die nächsten fünfundzwanzig Jahre ein Erweiterungsplan gemacht werden, da man voraussieht, daß sie in dieser Zeit zu mehr als einer Million Einwohnern anwachsen wird. Nun will man sich aber nicht mit dem planmäßigen Bau neuer Stadtteile begnügen, sondern beabsichtigt, auch der Altstadt selbst auf den Leib zu rücken und durch das Gewimmel der alten Gassen und Gäßchen einige breite moderne Straßen zu ziehen, um die Verbindungen zu erleichtern und die ganze Stadt zu einem großen organischen Ganzen umzubilden. Wenn man den neuen, von Ingenieur Sanjust de Teulada ausgearbeiteten Plan betrachtet und bedenkt, wie man in anderen modernen Großstädten gewirtschaftet hat, so muß man eingestehen, daß die römischen Stadtbaumeister höchst diskret sind und das Mögliche getan haben, um das Alte und Charakteristische nach Kräften zu schonen und zu wahren. Da werden nicht ganze Stadtteile wie in Paris oder in Frankfurt abgetragen, man sucht nur durch einige neue Straßen Licht und Luft dahin zu bringen, wo bis jetzt beides fehlte, so daß man es den städtischen Behörden nicht verargen kann, wenn sie nach Kräften suchen, das Alte schonend, die Hauptstadt des Reiches moderner einzurichten. Wie viele Fremde, die über die zu langsamen Verbindungen klagen, welche ihnen den raschen Besuch so vieler Sehenswürdigkeiten, die sich gerade in der Altstadt befinden, nicht erleichtern, werden Jeremiaden anstimmen, wenn sie hören werden, daß man hie und da einen Schnitt machen will in das Herz des mittelalterlichen Roms. Sie müßten oft bei sich zu Hause Umschau halten, um sich zu überzeugen, daß man hierzulande doch vorsichtiger und pietätvoller ans Erneuerungswerk geht. In Rom wird es nie möglich sein, daß von der alten Stadt so wenig übrig bliebe, wie z. B. in München, wo der Marienplatz sozusagen das einzige aus der alten Stadt Übriggebliebene ist.

Also wie gesagt, man müßte sich über die Diskretion des Planes, der in diesen Tagen den auf dem Kapitol versammelten Stadtvätern vorgelegt wird, eigentlich freuen, wenn nicht einiges darin wäre, was man unmöglich stillschweigend hinnehmen kann, und dieser Meinung sind die künstlerischen und historischen Vereine Roms, die sich wacker ins Zeug legen, um das Schlimmste abzuwehren. Zu den schlimmsten Sachen des Projekts gehören die Arbeiten, die in dem alten Quattrocentoviertel zwischen Piazza Navona und der Engelsbrücke vorgenommen werden sollten. Die Via dei Coronari, die alte Hauptstraße des Viertels der Prälaten, der Künstler und Kurtisanen, wo alte Paläste und kleine Renaissancehäuser wohl eines der eigentümlichsten Straßenbilder Roms bilden, soll erweitert werden durch das Abreißen aller Häuser der linken Seite. Dadurch würden wir eine Straße bekommen mit einer modernen Front großer Spekulationshäuser unmittelbar hinter Santa Maria dell' Anima und Santa Maria della Pace. Der köstliche spitze Turm der teutonischen Seelenkirche mit dem alten Reichsadler würde dann wohl zwergig verschwinden hinter einer sechsstöckigen Mietskaserne mit Lifts und Zentralheizung. Zu der neuen breiten Via dei Coronari soll man von Piazza Monte Citorio aus, durch Via delle Coppelle, an Sant' Agostino vorbei gelangen, und das alles kostet große Opfer. Um den Lesern eine Idee zu geben, was bei diesem Erweiterungsprojekt zerstört werden müßte, erwähne ich folgendes: Bei Piazza Colonna sollten die schönen barocken Paläste Del Cinque und Cini niedergelegt werden und das eigentümliche mittelalterliche Collegium Capranica, weiter in Via delle Coppelle der Palazzo Palma: ein köstliches Werk von Antonio da Sangallo, und noch weiter bei S. Agostino der Palast des päpstlichen Vikariates und ein wohl von Baldassare Peruzzi gebautes Häuschen an der Ecke des Vicolo delle Cinque Lune. In Via dei Coronari sollten dann der Regulierung die verschiedenen Quattrocentohäuschen, welche zur Zeit Sixtus' IV. gebaut wurden der Palazzo Vecchiarelli: ein Bau Giacomo della Portas, und ein guter Teil des Palazzo Cicciaporci: das Hauptwerk Giulio Romanos, zum Opfer fallen.

Bei Fontana di Trevi haben die Urheber des Planes einen kleinen Platz gelassen, aber die Straßen oben und unten erweitert, so daß man die Beengung später wohl als so lästig ansehen wird, daß man schon den Tag kommen sieht, wo der herrliche Brunnen in dem Gewühl eines großen Platzes verschwinden wird. Ganz Rom hat sich über den humoristischen, aber ernstgemeinten Vorschlag eines Herrn gefreut, welcher meinte, für das schöne Werk Nicola Salvis müßte es vorteilhafter sein, in die Höhe gerückt zu werden, man sollte also das Ganze nach Piazza Colonna transportieren und Risum teneatis mit einer Unterlage von zwölf Stufen aufstellen. In dieser Zeit der florierenden Luftschiffahrt meinte wohl der gute Mann bloß den mutigen Aeroschiffern damit den Anblick des grünen Wasserspiegels der Fontana reservieren zu wollen.

Von Piazza Navona scheint die höchste Gefahr entfernt, und man hat darauf verzichtet, den Platz mit den benachbarten großen Straßen durch Durchbrüche, welche seine Form auf immer zerstört haben würden, zu verhindern. Die Verbindung mit der nach dem Justizpalast und der neuen Brücke führenden Straße wird durch drei Bögen gemacht. Was die alten Monumente betrifft, so sollen das Marcellustheater und das Mausoleum Augusti vollkommen isoliert werden. Manche kleine Gasse wird dabei zerstört werden, mancher malerische Anblick auf immer verschwinden, aber da ist das Protestieren schwer, wenn die Gegner einem antworten, daß moderne Menschen Luft und Licht brauchen und das zu Zerstörende künstlerisch nichts wert ist. Jedenfalls sind jetzt in Rom Menschen, die sich mit größtem Eifer der Erhaltung der alten Stadt widmen und bereit sind, den Kampf aufzunehmen gegen die rabiaten Neuerer, deren es leider nicht wenige gibt und die alles auf den Kopf stellen würden, um die *ewige Stadt* zu modernisieren.

Wegen Via dei Coronari wird der Kampf hart sein, aber man kann auf eine günstige Lösung hoffen, da die Verteidiger des Alten sich nur der allgemeinen Zerstörung der Straße widersetzen und der Stadtverwaltung einen anderen Plan vorgelegt haben, in welchem man alle die künstlerisch wichtigen Bauten unberührt lassen würde und nur alles Minderwertige entfernen, um Luft und Licht in das Viertel zu bringen. Ausarbeiter dieses genialen Projektes ist Ingenieur Gustavo Giovannoni, einer der besten jüngeren italienischen Architekturhistoriker. Allgemeinen Beifall werden wohl in der ganzen gebildeten Welt die zwei Projekte für die Diokletiansthermen und für die Nationalgalerie moderner Kunst finden. Die Thermen werden von allen Anbauten befreit und alle die Kohlenhändler, Wirte und Kutscher, welche darin nisten und hausen, an die Luft gesetzt. Die mächtigen Säle wird man dem Thermenmuseum zuteilen, und man will in ihnen verschiedene der in den Ausgrabungen gefundenen großen Skulpturenkomplexe, darunter als Schönstes die Ara Pacis Augustae, aufstellen. Von dem alten Projekt, den Eingang von *Santa Maria degli Angeli* mit einer neuen Front zu dekorieren, hat man ganz abgesehen und beschäftigt sich statt dessen mit dem Plane, den alten von Michelangelo angelegten Eingang, welcher am Ende des großen Schiffes, dem jetzigen Bahnhof zu, war, wieder zu öffnen. Man wird dann durch zwei der größten noch erhaltenen Thermensäle in das mächtige Schiff der Kirche treten und so wirklich einen lebendigen Eindruck von der einstigen Herrlichkeit der größten Thermenanlage Roms bekommen und der Eindruck wird erhöht werden, weil man vorhat, den künstlich im Cinquecento erhöhten Fußboden der Kirche, wo die Säulen gekürzt erscheinen, wieder auf das alte Originalniveau zu bringen. Der jetzige Eingang wird als Seitenkapelle bleiben und nach außen hin soll die einfache Mauer wiederhergestellt werden. Die Thermen sollen von außen mit Gärten umgeben werden und mit Gärten sollen alle die Höfe und kleineren Kreuzgänge der alten Thermenkartause geschmückt werden. Darin wird 1911 die archäologische Ausstellung gehalten werden.

Für die Ausstellung, durch welche man das Jubiläumsjahr feiern wird, sollen auch Villa Borghese und die Vigna di Papa Giulio verbunden werden. Ein großer Park wird an Stelle der jetzigen Vignen kommen. Man baut dort schon an dem Gebäude, welches 1911 die internationale Kunstausstellung beherbergen wird und wo nachher die Nationalgalerie moderner Kunst ihren Sitz haben wird. Eine große Allee soll direkt auf Villa Borghese zugehen und so die Verbindung zwischen dem Museo di Papa Giulio und der Galleria Borghese herstellen. Wie die Leser sehen, sind der Projekte viele da, und da Geld nicht fehlt und guter Wille vielleicht in Übermaß vorhanden ist, so wird für den Liebhaber der ewigen Stadt viel zu bedenken sein. *Chi vivrà vedrà* sagt man hier, wer leben wird, wird sehen! *FED. H.*

NEKROLOGE

Der in Paris lebende holländische Maler **Siebe Ten Cate** starb dort am 9. Dezember im Alter von fünfzig Jahren. Seine meist aquarellierten Straßenansichten von Paris sind von vielen Ausstellungen in angenehmster Erinnerung.

-f In seiner Vaterstadt *Genf*, wo er 1844 geboren worden, starb der Maler **Léon Gaud,** der 1902 Leiter des obern Kurses der städtischen Kunstschule geworden war. Er hat namentlich Landschaften gemalt, Motive aus der Umgebung seiner Vaterstadt und von den Ufern des Genfer Sees, dann ländliche Szenen und Porträts, hat sich auch in der dekorativen Malerei versucht. Mehrere seiner Werke besitzt das Museum Rath in Genf. Auf den Pariser Weltausstellungen von 1889 und 1900 sind ihm Medaillen zuerkannt worden. Im Treppenhaus des Genfer Stadttheaters und in der Mairie von Plainpalais befinden sich dekorative Malereien dieses Künstlers.

Ein zweiter westschweizerischer Künstler schied zu *Lausanne* mit dem Architekten, Maler und Glasmaler **Eduard Hosch** aus dem Leben. Im Jahre 1843 zu Basel geboren, studierte er am eidgenössischen Polytechnikum in Zürich, dann in Berlin. Seit 1875 in Lausanne ansässig, ging er von der Malerei zur Glasmalerei über und führte nach eigenen Kartons und Zeichnungen anderer sehr viele Werke dieser Art aus, alte Methoden der Ausführung kraft speziellen Studiums erneuernd. Er restaurierte die berühmte Fensterrose der Lausanner Kathedrale, die

Glasmalereien der Kirche von St. Saphorin, schuf Glasgemälde für den Bundespalast in Bern, die Genfer Kathedrale, westschweizerische Kapellen, Kirchen und Schlösser in großer Zahl.

WETTBEWERBE

Ein großer **Wettbewerb für ein neues Polizeigebäude in München** wird von den bayerischen Staatsministerien des Innern und der Finanzen unter den deutschen Architekten veranstaltet, mit Einlieferungsfrist bis 15. Mai 1909. Ausgesetzt sind ein erster Preis von 12000, ein zweiter von 9000, zwei dritte von je 6000, zwei vierte von je 3000 Mark. Weitere Entwürfe können zum Preise bis zu je 3000 Mark erworben werden. Zu den Preisrichtern gehören u. a. Adolf von Hildebrand-München, Ludwig Hoffmann-Berlin und die Professoren Hofmann-Darmstadt, Littmann-München, Ohmann-Wien, von Schmidt-München, Schmitz-Nürnberg, von Seidl-München und Wallot-Dresden.

Für den **Neubau eines Rathauses zu Plauen i. V.** wird ein vom dortigen Stadtrat erlassener allgemeiner Ideenwettbewerb unter den Architekten des Deutschen Reiches mit Frist bis 30. Juni nächsten Jahres ausgeschrieben. Zur Preisverteilung steht eine Summe von 24000 Mark zur Verfügung. Davon sollen fünf Preise in Höhe von 9000, 6000, 4000, 3000 und 2000 Mark verteilt werden. Vorbehalten ist der Ankauf weiterer Entwürfe zum Preise von je 1000 Mark.

Die Medaille für die Brüsseler Weltausstellung von 1910 ist ausgewählt worden. Aus einem Wettbewerb ging als Sieger *Godefroid de Vreese* hervor, jener vortreffliche belgische Medaillenkünstler, der bereits einen Weltruf hat. Den zweiten Preis holte sich der nicht minder bedeutende *Paul Dubois*. Der Entwurf von de Vreese ist schlicht und würdig, unter Vermeidung jeder ausgeklügelten Symbolik, dem Zwecke der Medaille angemessen. Ein Arbeiter steigt die Stufen zum Brüssler Rathause hinauf und empfängt aus den Händen einer die Stadt Brüssel verkörpernden weiblichen Gestalt den Siegeskranz. Auf der Rückseite verkündet ein Herold zu Pferde den Namen des betreffenden Inhabers der Medaille. *A. R.*

DENKMALPFLEGE

Die Sorge um den Verfall der Alhambra hat in Spanien zur Bildung einer **Gesellschaft der Alhambra-Freunde** geführt, die sich die Erhaltung und Wiederherstellung der Alhambra angelegen sein lassen wollen.

Wie man hört, geht der Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha damit um, die uralte, durch ihre Sammlungen berühmte **Veste Coburg** durch Bodo Ebhardt restaurieren und zu einem Wohnschloß einrichten zu lassen. Die Sammlungen sollen dann in ein eigenes Museum kommen.

Über den **neunten Tag für Denkmalpflege,** der am 24. und 25. September d. J. in Lübeck abgehalten wurde und über den wir in Nr. 1 der »Kunstchronik« ausführlich berichtet haben, ist der stenographische Bericht jetzt erschienen.

DENKMÄLER

Eine Büste des deutschen Archäologen Ludwig Roß, des ersten Professors der Archäologie an der Universität Athen und ersten Oberkonservators der Antiquitäten im Peloponnes, ist im Bibliotheksaale des Deutschen Archäologischen Instituts in Athen enthüllt worden. Sie ist eine Schöpfung von Walter Lobach-Charlottenburg.

Die Ausführung des **Schillerdenkmals in Nürnberg,** für das ein Nürnberger Bürger 60000 Mark gestiftet hat, ist *Adolf Hildebrand in München* übertragen worden.

× Gegen die Absicht des Komitees für das **Abbe-Denkmal in Jena,** als Monument des berühmten Gelehrten und Volksfreundes eine *Kopie von Constantin Meuniers »Denkmal der Arbeit«* aufzustellen, hat die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft *Protest* erhoben. Wie uns dünkt, mit Recht. Denn es würde sich zweifellos ein deutscher Künstler finden, der an Stelle des für diesen Zweck recht wenig geeigneten belgischen Werkes, dessen hohe Schönheit bekannt ist, eine passende Originalarbeit zu liefern imstande wäre. Hier liegt wirklich einmal ein Fall von übertreibender Ausländerei vor.

FUNDE

Auch Meister Wilhelms Madonna mit der Wickenblüte eine Fälschung! Und zwar eine vollständige des 19. Jahrhunderts! Das ist die neueste kunsthistorische Sensation der letzten Woche. Herr Dr. Poppelreuter teilt seine Entdeckung der großen Öffentlichkeit durch die »Kölnische Zeitung« mit und kündigt eine ausführliche wissenschaftliche Beweisführung an, die er demnächst in der »Zeitschrift für christliche Kunst« geben wolle. Er sagt, daß das Ergebnis seiner Untersuchung nicht bloß eine Uebermalung, sondern geradezu die vollständige Herstellung des Bildes im 19. Jahrhundert erweise. Gegen diese »niederschmetternde« Enthüllung wendet sich Dr. Hagelstange, der Kollege des Herrn Dr. Poppelreuter im Wallraf-Richartz-Museum, voll Entrüstung, indem er es ablehnt, die Hand zu einer Untersuchung des Bildes im Sinne des Herrn Dr. Poppelreuter zu bieten; und zwar schreibt er wörtlich: »Was in aller Welt hätte man damit gewonnen? Wir hätten uns nur um ein schönes liebgewonnenes Ideal betrogen.« —! Schade, daß die Herren sich nicht *vor* der Zeitungsveröffentlichung verständigt haben. Auf die Beweisführung des Herrn Dr. Poppelreuter sind wir gespannt.

Ein bedeutender Turner-Fund. In der *National Gallery in London* sind 47 Bilder von Turner aufgefunden worden. Der Raum, der bisher die Eastlake Library enthielt, wird jetzt in ein Privatzimmer für den Direktor umgewandelt. Beim Entfernen der Bücherregale wurde hinter einem derselben eine große Foliomappe entdeckt, die eine ganze Sammlung von Aquarellen Turners enthielt. Sie sind bereits gereinigt worden und zur Ausstellung im Turner-Zimmer gelangt. Doch damit noch nicht genug! Bei der »Erforschung« eines seit langer Zeit nicht aufgeräumten Lagerraumes kam man an ein Paket in brauner Pappe, das die Initialen Ruskins trug. Beim Öffnen fanden sich eine Anzahl vorzüglicher Ölbilder Turners, deren Instandsetzung nur geringe Mühe verursachte und die ebenfalls bereits registriert und aufgehängt wurden, unter den Titeln: A Town on the Thames, Eton from de River, Newark Abbey, A Wide Valley with a Tower and Squire, Windsor Castle from the River. Das letztgenannte ist das bedeutendste.

H. Voß hatte das Glück, an ziemlich abgelegener Stelle, nämlich im **Provinzialmuseum zu Stralsund,** ein kleines, aber vorzügliches Werk **Jakob Jordaens** zu entdecken. Das Bild, das »Jupiter und Jo« darstellt, wird von Voß für ein späteres Werk des Meisters erklärt.

AUSSTELLUNGEN

Die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft wird von Juni bis Oktober 1909 eine **deutsche Kunstausstellung** im Künstlerhause zu **Wien** veranstalten.

Berlin. Im Kupferstichkabinett findet augenblicklich eine **Ausstellung von Miniaturen** statt. Die ältesten Stücke sind deutsche Arbeiten. Dem 11. Jahrhundert gehört ein prächtiges Evangelistarium (Reichenau), vielleicht für Kaiser Heinrich IV. gemalt, an, wie das Evangeliarium des Klosters Abdinghof in Westfalen. Von anderen mittelalterlichen Buchmalereien seien salzburgische Codices des 12. Jahr-

hunderts, ein byzantinisches Psalterium des 13., ein englisches Blatt des 14., den Erzengel Michael als Drachentöter darstellend, hervorgehoben, sowie einige französische Erzeugnisse, ein Band mit Darstellungen aus dem Leben der hl. Barbara (1312—1314), eine große Pariser Bibel (ebenfalls 14. Jahrhundert) und ein Gebetbuch des 15. Jahrhunderts mit ungewöhnlich feinen Blätterbordüren geziert.

Von den niederländischen Arbeiten hat eine neben seinen künstlerischen Qualitäten auch historische Bedeutung: Ein kleines Gebetbuch, das nach Wappen und Initialen zu schließen Maria von Burgund, erster Gemahlin Kaiser Maximilians, gehört zu haben scheint. Allerdings erregt der Stil der Malereien einiges Bedenken, ob diese wirklich vor 1482, dem Tode der Erzherzogin entstanden sind. Vielleicht ließ Maximilian das Büchlein der verstorbenen Gemahlin zum Gedächtnis herstellen. Für solche Annahme spricht vielleicht auch der außergewöhnliche Schmuck des Officium defunctorum. Hier ist eine Jagdszene dargestellt. Bekanntlich verunglückte Maria auf der Jagd.

Eine neapolitanische Bibel des 14. Jahrhunderts, geschrieben von Magister Johannes de Ravenna, war ebenfalls früher in erlauchten Händen. Leo X. hat sie besessen und wohl sehr hochgeschätzt, denn er ließ sich mit ihr porträtieren. Es ist der Prachtkodex, den der Papst auf Raffaels bekanntem Bilde gerade betrachtet. — Die italienische Buchmalerei wird weiter repräsentiert durch ein Blatt Niccolò da Bolognas (1320—1399), eine Darstellung des Jüngsten Gerichtes, durch eine neapolitanische Niederschrift der Werke Petrarcas (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts) für ein Mitglied der großen Baronenfamilie Ruffo hergestellt, durch ein ferraresisches Missale von 1520 für den Kardinal Giulio de' Medici, späteren Papst Clemens VII. gemalt und anderes mehr. Von einem der Hauptschätze des Kabinetts, Botticellis Illustrationen der Göttlichen Komödie ist ein koloriertes Blatt ausgestellt, eine Szene des achtzehnten Gesanges des Inferno, Dante und Virgil bei den Kupplern und Schmeichlern. — Den Schluß bildet eine Arbeit des berühmten Don Giulio Clovio, eine riesige Initiale D mit der Krönung Davids. *H.*

Die **Bauausstellung in Berlin**, welche, wie schon kurz mitgeteilt, von der Vereinigung Berliner Architekten und dem Architektenverein für 1911 geplant wird, bezweckt dem Zentralblatt der Bauverwaltung zufolge in erster Linie, das Wohnhaus als künstlerisches Ganzes vorzuführen, ähnlich wie es die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe 1901 mit gutem Erfolge getan hat. Die Wohnhäuser sollen also, wie es in Darmstadt der Fall war, für die Benutzung fertiggestellt werden und verkaufsfähige Ausstellungsstücke bilden.

Die für 1910 geplante **Badische Landesausstellung in Karlsruhe** ist auf 1912 verlegt worden.

Für **Jef Lambeaux** bereitet die »Société des Beaux-Arts in Brüssel eine **Gedächtnis-Ausstellung** im Rahmen ihrer nächsten Frühjahrs-Ausstellung vor. Mit der Organisation derselben werden sich die Bildhauer Carles Vanderstappen, Thomas Vinçotte und Graf de Lalaing befassen.

Die Londoner Firma **Thos. Agnew and Sons** hat vor einiger Zeit eine Filiale in **Berlin** und zwar in der Straße Unter den Linden eröffnet. Den Hauptanziehungspunkt der kleinen, aber gewählten Sammlung der augenblicklich dort ausgestellten Kunstwerke bilden einige Stücke der englischen Malerei des achtzehnten Jahrhunderts. Vor allem mag ein prächtiges, in der Farbe an Rembrandt erinnerndes Frühwerk Sir Joshua Reynolds' »Juno dem Knaben Bacchus Trauben reichend« genannt sein. Ferner ein äußerst delikates Porträt eines älteren Herrn von Gainsborough und eine etwas süßliche, aber sehr charakteristische Arbeit von Lawrence, das Brustbild einer Dame. — Italien ist durch einen großen Guardi vertreten, eine Regatta im Bacino di S. Marco mit dem Blick auf S. Giorgio Maggiore, die Flamen durch ein vorzügliches Herrenporträt, Halbfigur, von der Hand van Dycks, die Holländer u. a. durch einen Isack van Ostade »Landschaft mit Staffage« und einen Ruisdael »Dorflandschaft«. *H.*

SAMMLUNGEN

Aachen. Die Holzskulpturensammlung des städtischen Suermondt-Museums erhielt einen sehr bemerkenswerten Zuwachs durch den Ankauf eines Kalkarer Altars aus der Zeit um 1500. In drei Feldern, deren mittleres bedeutend höher ist, finden sich in zwei Reihen übereinander folgende Darstellungen aus dem Leben des heil. Petrus: in der Mitte Petrus in Cathedra tronend, darüber die Heilung eines Besessenen, links Petrus predigend und die Erweckung der Tabitha, rechts die Kreuzigung Petri, seine Verfolgung und Begegnung mit Christus. Die Szenen, die nicht scharf abgegrenzt sind, tragen mit der Lebendigkeit der Schilderung und dem Reichtum der Figuren das charakteristische Gepräge der Kalkarer Schule. Die Figuren stehen unter Baldachinen; eine durchbrochene Rankenbordüre umsäumt den Schrein. Halbe Kleeblattbögen füllen die Zwickel neben dem Mittelfeld. Allem Anzeichen nach trug der Altar nie Bemalung. Das hervorragende Stück, das sich früher im Besitze der Sammlung Bourgeois in Köln befunden hatte, ist das dritte Altarwerk, das in diesem Jahre erworben wurde.

Die Antikenabteilung des **Louvre** ist um ein außerordentlich wertvolles Stück bereichert worden: einen prächtigen Frauenkopf in Marmor aus der attischen Schule vor 450. Er gehörte früher zur Villa Borghese und ist den Archäologen wohlbekannt. 1894 wurde er Eigentum des englischen Sammlers Humphry Ward.

Das **Luxembourg-Museum** in Paris hat von Théodore Reinach ein bedeutendes Bild *Gustave Moreaus »Jason und Medea«* zum Geschenk erhalten.

VEREINE

Eine **Vereinigung zur Förderung deutscher Kunst im Auslande** hat sich jetzt in Berlin unter der Führung des Geh. Regierungsrates Platz gebildet. Sie zählt schon 600 Mitglieder, die sich aus den Kreisen der angesehensten Künstler, Kunstfreunde und Kunstschriftsteller zusammensetzen. Die Vereinigung will demnächst eine starke und planmäßige Propaganda vornehmen.

Der **Sächsische Kunstverein,** der jetzt achtzig Jahre besteht, hat beschlossen, diesmal keine Vereinsgabe zu machen, um seine Mittel für eine nächstjährige bedeutendere Gabe zu schonen.

× Eine **»Vereinigung für ästhetische Forschung«** ist im November in Berlin begründet worden. Sie ist hervorgegangen aus wiederholten Zusammenkünften eines kleinen Kreises und verfolgt nach § 1 ihrer Satzungen den Zweck: »Durch Vorträge und mündlichen Gedankenaustausch zwischen Vertretern philosophischer, historischer, ethnologischer und naturwissenschaftlicher Kunstforschung sowie theoretisch interessierten Künstlern die Anschauungen über Wesen und Aufgaben der Kunst und der einzelnen Künste zu vereinheitlichen und zu vertiefen.« Die Zusammenkünfte finden an jedem dritten Dienstag der Monate Januar bis Juni und Oktober bis Dezember statt; die ständigen Teilnehmer haben im Januar einen Jahresbeitrag von 5 Mark zu zahlen. Der Beitritt zur Vereinigung und die Aufnahme von Gästen wird durch den Vorstand vermittelt, der aus sieben Mitgliedern besteht und auf Jahresfrist gewählt wird. Der erste Vorstand setzt sich zusammen aus den Herren Prof. Dr. Max Dessoir, Julius

Hart, Prof. Dr. Max Herrmann, Dr. Leopold Schmidt, Dr. Alfred Vierkandt, Prof. Dr. Heinrich Wölfflin und Dr. Oskar Wulff. (Mitteilungen erbeten an Privatdozent Dr. Wulff, Berlin-Friedenau, Rubensstr. 17.)

Am 15. Dezember tagte in Weimar eine **Versammlung des Deutschen Künstlerbundes**, bei der Graf Kalckreuth und Harry von Kessler wieder zu Präsidenten gewählt wurden.

× Am 8. Dezember, an dem dreiundneunzig Jahre seit der Geburt **Adolph Menzels** vergangen waren, veranstaltete der *Verein Berliner Künstler* ein gemeinsames Abendessen, bei dem Paul Meyerheim, Ludwig Pietsch und andere in launigen Tischreden Erinnerungen an den Meister bekannt gaben, Briefe von seiner Hand vorlegten und allerlei noch unbekannte charakteristische Züge zu seinem Bilde beibrachten. Auch der Wunsch ward laut, daß von staatswegen eine *Marmorstatue* Menzels geschaffen und neben den Standbildern Schadows, Rauchs und anderer in der Vorhalle des Alten Museums aufgestellt werde. — Es besteht im Verein Berliner Künstler die Absicht, diese Menzelfeier am 8. Dezember jedes Jahres zu einer ständigen Einrichtung zu machen (ähnlich wie die Berliner Architekten am 13. April stets ihr Schinkel-Fest begehen, und wie einstens der »Verein jüngerer Künstler Berlins«, aus dem der jetzige große Künstlerverein hervorgegangen ist, eine alljährliche Dürerfeier eingeführt hatte).

Budapest. *Vereinigung ungarischer Graphiker.* Ein alter Wunsch ungarischer Künstler und Kunstfreunde ist in Erfüllung gegangen. Die aktivsten Pfleger der vervielfältigenden Künste versammelten sich am 23. November in der Bibliothek der Hochschule für bildende Kunst und begründeten dort den »Verein ungarischer Graphiker«. Zum Präsidenten wurde Professor Ludwig Rauscher, zum Sekretär Viktor Olgyai gewählt. Die erste Aufgabe der jungen Gesellschaft wird sein, graphische Ausstellungen zu veranstalten.

VERMISCHTES

Nachdem die **Mitglieder des Deutschen Reichstags** schon vor Jahren an Gemälden, die ihnen Stuck auf Bestellung geliefert hatte, solchen Anstoß genommen hatten, daß sie zwar abgenommen, aber in die Rumpelkammer gestellt wurden, droht jetzt dem Münchener **Angelo Jank** dasselbe Schicksal. Jank hat für den Sitzungssaal drei große Gemälde geschaffen: in der Mitte König Wilhelm und sein Stab, über das Schlachtfeld von Sedan reitend; links Karl der Große empfängt auf dem Reichstag zu Paderborn die Gesandten des Kalifen; rechts Barbarossa, dem auf den Roncalischen Gefilden die lombardischen Städte huldigen. Die Wahl dieser Bilder war vom Reichstag seinerzeit gut geheißen. Auch die Skizzen des Professors Jank, auf Grund deren ihm der Auftrag erteilt war, hatten Beifall gefunden. Jetzt aber, wo die Bilder abgeliefert werden, wird von einigen Reichstagsmitgliedern an ihnen in einer Manier Kritik geübt, die stark nach Schulmeisterei schmeckt. Sogar die einzelnen leichteren und gröberen Fehler werden — ganz wie sich's gehört — angestrichen. Bestimmte Entschlüsse sind noch nicht gefaßt.

× Eine **Werkstatt für deutsche Spitzenkunst** ist in Berlin (Potsdamerstr. 45) eröffnet worden, die Frau *Charlotte Decke* ins Leben gerufen hat. Das Ziel ist, hier eine Volkskunst und Hausindustrie zu schaffen, wie sie in norddeutschen Städten bisher gefehlt hat. Die Werkstatt steht in engem Zusammenhang mit dem Gewerkverein für Heimarbeiterinnen, der mit ihr einen Tarifvertrag abgeschlossen hat. Der Zudrang zu den Ausbildungskursen, die ein bis zwei Monate dauern, ist sehr groß.

Ferdinand Hodlers Fresko für die **Universität Jena,** darstellend den Aufbruch der deutschen Studenten zum Kampf gegen Napoleon, ist fast vollendet und wird im Frühjahr in Zürich und Berlin gezeigt werden, ehe es endgültige Aufstellung findet. Ein Kenner, der das Riesenbild kürzlich im Atelier des Meisters besichtigt hat, weiß nicht genug die wundervolle Schöpfung zu preisen.

Der König von Württemberg hat entschieden, daß der von **Professor Max Littmann** in München geschaffene Entwurf für das neu zu erbauende **Doppel-Hoftheater in Stuttgart** zur Ausführung kommen soll. Der Baukünstler hat für die Oper und für das Schauspiel je ein besonderes aus den inneren und äußeren Erfordernissen dieser Kunstgattung heraus selbständig erdachtes Theater projektiert und diese beiden Gebäude durch ein dazwischen liegendes Verwaltungsgebäude zu einer originellen Baugruppe verschmolzen, die in der Formgebung lokale Traditionen anklingen läßt.

Charles Samuel hat eine ganz hervorragende Büste in Marmor der Prinzessin Albert von Belgien, geborenen Prinzessin Elisabeth in Bayern, für den neuen Sitzungssaal des Aufsichtrates der belgischen Nationalbank vollendet.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 11. 1. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

FLORENTINER BRIEF

Die letzten Monate haben im großen und ganzen den Florentiner Sammlungen geringe Veränderungen und kaum nennenswerte Vermehrungen gebracht; doch bemerkt, wer in ihnen zu Hause ist, an einzelnen Kleinigkeiten, daß die Leitenden nicht müßig gewesen sind, zu verbessern.

In den *Uffizien* war man bestrebt, der alten »Malersammlung« neue Selbstbildnisse zuzuführen. Darunter ist Romanino durch ein ganz spätes Porträt nicht glücklich vertreten, wenn anders es wirklich von ihm selbst herrührt (was auf einen tiefen Fall des in seinen guten Jahren glänzenden Malers schließen lassen würde). Das Bild, das Frizzoni in die Literatur eingeführt hat (s. Bollettino d'Arte 1908, Heft VI, S. 216), ist jedenfalls durch gleichzeitige Aufschrift als Abbild seiner Züge gesichert. Es folgen der Zeit nach ein brillanter Neapolitaner Francesco de Mura und der brave Kupetzky. Dann hält eine ganze Schar von Künstlern des neunzehnten Jahrhunderts mit ihren Selbstporträts Einzug in die Uffizien: Italiener, Engländer, Deutsche (Stuck), Schweden usw., unter denen Holman Hunt durch vordringliche Buntheit und Bompiani durch geschmackvolle Farben und bescheidenes Format auffallen. Aber blickt man in dieser Versammlung umher und denkt an die bereits vorhandenen Bildnisse, etwa Parmegianino, Rubens, Velazquez, Rembrandt als Repräsentanten, so fragt man sich nicht ohne leises Grauen: soll das die Vertretung der Malerei unseres Jahrhunderts sein? —

Für die Sammlung der Zeichnungen wurde ein Blatt von Tizian, den Herzog Francesco Maria von Urbino in ganzer Figur darstellend, erworben. Es ist durch die Reproduktion der Sammlung Morellis, dem es gehört hat, längst wohlbekannt.

Die Zurückstellung dreier Bilder von Bronzino an den Signoriepalast machte eine teilweise Neuordnung des Baroccio-Saales notwendig. Man hat hier in die Mitte der einen Hauptwand die unerfreuliche Caritas von Francesco Salviati gebracht, welche die Panciatichibildnisse von Bronzino (aus der Tribuna) flankieren, an die sich dann andere Porträts desselben anschließen, unterbrochen von der Madonna des Pontormo. So hat man diese Gruppe hier geschlossen bei einander. Aber der Tribuna tat man keinen Gefallen, indem man zwei der repräsentativsten Porträts von dort entfernte. Nun mußte auch hier geschoben und umgehängt werden, und das ist nur an einer Wand gut ausgefallen. Hier hängt unter Tizians Venus Julius II., eingefaßt von dem Bildnis des Ev. Scappi von Francia und der Elisabetta Gonzaga. Unerfreulich wirkt die korrespondierende Wand drüben, wo Dürers Anbetung und van Dycks Bildnis Montforts das Porträt von Perugino in die Mitte nehmen, über dem noch der kleine Luini eingeklemmt ist. —

In der *Akademie* hat man eine Umstellung vorgenommen, die ich für besonders glücklich halte, indem man als Gegenstück zur großen Anbetung der Könige von Gentile da Fabriano Ghirlandajos Altarbild der Sassettikapelle bestimmte, dessen gedämpfte Farben die wunderbare Harmonie jenes anderen Werkes nicht stören. Die durch vollständige Übermalung unerträglich gewordene Kreuzabnahme Fra Angelicos ist von diesem Platz entfernt und dorthin gebracht worden, wo früher der Ghirlandajo stand. Dann hat man im Saal des Drei-Erzengel-Bildes in angemessene Höhe das Santa Croce-Altarbild von Filippo Lippi gebracht, und darunter die dazugehörige Predelle von Pesellino aufgestellt, durch Kopien der beiden in Paris verbliebenen Täfelchen vervollständigt. An Stelle des frühen Fra Bartolommeo in diesem selben Saal ist der große Credi getreten; jener in den Nachbarraum an den Platz von Peruginos »Christus im Ölberg« gekommen, der über seinem Gegenstück Platz gefunden hat. Endlich hat man den eindrucksvollen Kruzifixus Signorellis von seiner Höhe herabgenommen und im Saal des »Frühlings« in normaler Weise aufgestellt.

Die »Sekundär-Galerie« in *San Marco* bereicherte sich durch ein nicht unerfreuliches florentinisches Altarbild — Kruzifixus mit vier Heiligen und Stifter — vom Ausgange des 15. Jahrhunderts, bei dem alle künstlerischen Richtungen der Arnostadt Pate gestanden haben, aus Camoggiano im Mugello stammend. Es ist im Raum des Abendmahls von Ghirlandajo untergebracht. Die gleiche Provenienz hat ein ärmlicher Taufbrunnen, sechseckig, weiß glasiert, mit Szenen aus dem Leben des Täufers (die Taufe Christi fehlt). Das Hauptstück aber, das zu dieser Sammlung hinzukam, ist »La Piagnona«, die alte Glocke von San Marco, gestiftet von Cosimo de' Medici, ausgezeichnet durch einen Fries tanzender Putten und zwei Medaillons. Prachtvoll patiniert, stehen diese lebensvollen figür-

lichen Darstellungen dem Schaffen Donatellos ganz nahe. Die merkwürdigen politischen Schicksale der Glocke hat Carocci im Bollettino d'arte erzählt (Heft VII, S. 256).

Im *Archäologischen Museum* sind fünf neue Räume des Erdgeschosses eröffnet worden, eine Fortsetzung der Sammlung etrurischer Gräberfunde, geordnet nach den Fundstätten. Der erste Raum umfaßt, anschließend an die vorhergehenden, Gegenstände aus dem Gebiet von Chiusi, der zweite solche aus dem Gebiet von Orvieto und Bolsena, die beiden folgenden aus Corneto Tarquinia und der letzte aus Toscanella. Als besondere Prachtstücke fallen die Büste eines heroisierten Kriegers aus Tuffstein im zweiten, die bemalten Sarkophagdeckel aus Terrakotta im letzten Saal auf. —

In *Santa Maria Novella* hat man endlich die Rucellaikapelle definitiv geordnet. Neben der großen Madonna von Cimabue-Duccio, die an klaren Vormittagen prachtvolles Licht hat, hängen kleinere Bilder, die zum Teil früher in der Sakristei in unzugänglicher Höhe angebracht waren. Auch jenes seltene kleine Täfelchen eines schwächeren Meisters aus Orcagnas Gefolgschaft mit der Krönung Mariä und zahlreichen Heiligen des Dominikanerordens (Abb. L'Arte IX, S. 147), früher versteckt in einem Sakristeischrank, ist hier bequem sichtbar gemacht. — Die Grabplatte von Ghiberti ist von ihrem Platz vor dem Hochaltar entfernt und in die Kapelle Gondi überführt worden, wo sie von dem stets schmutzigen Glas befreit werden konnte. — In der Sakristei hat das große Abendmahl von Alessandro Allori, das einst das Refektorium des Klosters von Santa Maria Novella schmückte, seinen Platz gefunden (denn jener Raum dient jetzt passenderweise als städtische Turnhalle). Man hat es aus dem großen Bilderdepot von San Salvi herausgeholt: auch dieses ein erfreuliches Beispiel, das hoffentlich nicht vereinzelt bleibt. Allori zeigt hier viel gute Einzelheiten in den Bewegungen; selbst das Kolorit ist nicht unerfreulich, wenn auch das Ganze die wenig sympathische Periode des späteren Cinquecento, als Michelangelo der Abgott war, allzu deutlich verrät (abgebildet Rivista d'Arte III, S. 97).

Eine hocherfreuliche Neuerung steht im *Palazzo Vecchio* bevor. Man hat sich endlich entschlossen, die Bureaus der Stadtverwaltung an eine andere Stätte zu verlegen und hat das sogenannte Quartiere degli Elementi geräumt. Damit wird eine ganze Flucht von Zimmern mit schönen Friesen und Decken, die unter Oberleitung Vasaris gemalt worden sind, gewonnen, die zudem eine herrliche Aussicht auf Stadt und Umgebung gewähren. Die alte Kapelle der herzoglichen Familie wird durch die Wiederaufstellung der drei Bilder Bronzinos auf dem Altar ihren ursprünglichen Charakter wieder erhalten. Und aus dem gleichen Geiste einer »restitutio in integrum« entspringt ein Vorgang, der sich in eben diesen Tagen vollzieht: die Rückgabe der Marmorfiguren, die Benedetto da Majano für die Tür des Audienzsaales des Signoriepalastes geschaffen hat, aus den Sammlungen des Bargello an die Stadt, zur Wiederaufstellung an der Stelle, für die sie geschaffen worden. Es handelt sich um die Figur des Täufers und die beiden Kandelaber mit je einem Paar von Putten. Dieser Vorgang, welcher der Initiative des Florentiner Bürgermeisters — eines für künstlerische Fragen wahrhaft interessierten Mannes — und dem verständnisvollen Eingehen des Ministers zu verdanken ist, muß als erster dieser Art hervorgehoben und freudig begrüßt werden. Denn in einer älteren Zeit, als man sich Kunstbetrachtung nur in Museen vorzustellen vermochte, sind einzelne Kunstwerke in oft so sinnloser Weise von ihrem Platze entfernt und ist so oft ein schönes Ganzes mutwillig zerstört worden, daß es jedem, der Kunstwerke nicht lediglich als Studienobjekte betrachtet, unbegreiflich ist. Hoffentlich beginnt die Zeit, in der man solche Sünden der Vergangenheit systematisch wieder gut macht. Gerade in Florenz könnten auf diese Weise bedeutende Gesamtschöpfungen wieder als geschlossene Einheit hergestellt werden; ich führe als Beispiel die Kapelle des Kardinals von Portugal in *San Miniato* an, die völlig intakt erhalten blieb, deren Altarbild von Pollajuolo jedoch in den Uffizien zu finden ist.

Nicht ganz unberührt endlich darf hier die Polemik bleiben, die sich an den glücklichsten Ankauf Corrado Riccis für die Uffizien, das Madonnenbild von Jacopo Bellini (vgl. Zeitschrift für bild. Kunst 1906, S. 266) im Lauf dieses Sommers angeschlossen hat. Es fand sich jemand, der aus welchen Gründen immer dieses auch durch ungewöhnliche Erhaltung ausgezeichnete Meisterwerk für eine Fälschung erklärte. Man sollte meinen, daß diese Ungeheuerlichkeit mit allgemeinem Hohnlachen aufgenommen worden wäre. Wohl fand sich in Dr. Poggi ein wackerer Verteidiger; aber wie die Dinge in Italien einmal liegen, wo auch in wissenschaftliche Fragen gar zu gern persönliche Momente hineingetragen werden, ist die Behauptung trotz ihrer Absurdität nicht ohne geheime Wirkung geblieben. Darum scheint es mir wertvoll, hier noch einmal zu betonen — worin sich alle kompetenten Beurteiler einig sind —, daß jenes Bild nicht nur unbestreitbar echt, sondern auch daß es nachweisbar eine Arbeit der reifsten Zeit des Ahnherrn der venezianischen Malerei ist.

G. Gr.

VON DEN KGL. KUNSTSAMMLUNGEN ZU DRESDEN

Die Generaldirektion der Kgl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden hat dem sächsischen Landtage eine Denkschrift zugehen lassen, die einerseits Stellung nimmt zu allen den Kritiken und Vorwürfen, die der Verwaltung in den letzten Jahren gemacht worden sind, und die andererseits ein Programm für die weitere Entwickelung der Dresdner Museen in größeren Zügen entwickelt. Bei der Beurteilung dieses 14 Folioseiten starken Schriftstückes muß man sich gegenwärtig halten, daß der Generaldirektion außer einem Vertreter des Königs der Staatsminister Dr. von Rüger Exz. und der vortragende Rat Dr. von Seidlitz angehören, deren Ansichten über Kunst, ihre Notwendigkeit und die Verwaltung der Museen zum Teil weit auseinander gehen, daß wir es daher offenbar mit einem Kompromißwerk zu tun haben, das der Minister von dritter Seite nach seinen Wünschen hat ausarbeiten lassen. Auf

den Wunsch des Ministers geht offenbar der zweite vortragende Rat zurück, den die zweite Kammer des sächsischen Landtages inzwischen für die Generaldirektion der Sammlungen bewilligt hat. Der eine vortragende Rat soll wie bisher ein kunstwissenschaftlich gebildeter Fachmann, der andere soll ein Jurist oder Verwaltungsbeamter sein. Mit Recht hat die Deputation ernste Bedenken gehabt, ob eine solche Zweiteilung zweckmäßig sei und nicht zu Konflikten führen werde, indes der Landtag beruhigte sich auf die nochmalige ausdrückliche Erklärung des Regierungsvertreters hin, daß selbstverständlich alle Vorträge an den Generaldirektor, das heißt an den Minister in kunstwissenschaftlichen Angelegenheiten im Einvernehmen beider Referenten erstattet werden sollten. Die Zukunft kann nur lehren, daß dieses Verhältnis unmöglich ist. Schon einer der beiden vortragenden Räte hat nicht genug zu tun!

Bei der Zurückweisung der Vorwürfe gegen die Verwaltung der Dresdner Sammlungen erklärt die Generaldirektion, daß sie diese Angriffe, soweit sie sich nicht auf die räumliche Unterbringung der Sammlungen beziehen, in der Hauptsache nicht als begründet anzusehen vermag. Zum mindesten werde man sich auf den Standpunkt stellen müssen, daß die angedeuteten Projekte und Forderungen zurzeit keinesfalls zur Verwirklichung reif seien. Der Verfasser der Denkschrift kann sich da mehrfach auf die Ansichten berufen, die Wilhelm Bode in einem Aufsatz der Woche 1908, Nr. 36, betitelt »Der Kampf gegen die Kunstmuseen«, ausgesprochen hat. Im einzelnen bespricht die Denkschrift die vorgeschlagene Verbindung des Kunstgewerbemuseums mit den Kgl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft, die Zentralisierung aller staatlichen Kunstanstalten, die Verbindung der wissenschaftlichen Sammlungen mit der Technischen Hochschule zu Dresden, die Neuordnung der Verhältnisse der Kgl. Bibliothek, die Forderung, daß der Generaldirektor der Sammlungen ein Fachmann sein müsse, die Unterordnung der Sammlung unter einen Ressortminister, die Klagen über mangelnde Mittel zur Vermehrung der Sammlungen, die Konkurrenz der Dresdner Museen untereinander, die Angaben des Dr. Naumann über die Sammlungen in der Ersten Kammer. Alle diese Vorschläge werden als unpraktisch, undurchführbar, ungeeignet dargelegt, die Vorwürfe als unberechtigt usw. Einzelne Angreifer, die Unhaltbares behauptet haben, werden mit Namen genannt. Dagegen werden einzelne andere Vorwürfe überhaupt nicht berührt, so die Behauptung, daß die Kumulierung der Direktorstellen in einer Person unbedingt schädlich ist, und die entsprechende Forderung, daß an der Spitze jedes Museums ein fachkundiger selbständiger Direktor stehen müsse. Es findet sich dagegen in der Denkschrift die falsche Behauptung, daß die Generaldirektion die innere und äußere Selbständigkeit der *einzelnen* Museen durch Anstellung sachlich vorgebildeter und mit den Beständen und dem Dienste in der betreffenden Anstalt vertrauter *Direktoren* für jede besondere Sammlung stets gewahrt habe. Man kann nur annehmen, daß der Verfasser mit der Geschichte und der gegenwärtigen Verwaltung der Museen nicht vertraut ist; sonst müßte er wissen, daß Direktor Erbstein, der nur als Numismatiker durchgebildet war, auch eine Zeitlang die Waffensammlung und späterhin die Porzellansammlung und das Grüne Gewölbe verwaltet hat, ohne als Waffenhistoriker oder Porzellankenner gelten zu können. Ebenso haben das Grüne Gewölbe, die Münzsammlung und das Historische Museum (Waffensammlung und Kunstkammer) jetzt wieder einen gemeinsamen Direktor, der zwar auf dem Gebiete der Architektur und des Kunstgewerbes ausgezeichnet bewandert, aber weder Waffenhistoriker noch Numismatiker ist. Ebenso hat das Zoologische und das Anthropologisch-Ethnographische Museum nur einen Direktor, nämlich einen Zoologen, während ein Ethnograph als Direktor fehlt. Diese Zustände kritisiert der Verfasser der Denkschrift an einer anderen Stelle unfreiwillig selbst, wo er nachweisen will, der Generaldirektor der Sammlungen brauche kein Fachmann zu sein. Er sagt da u. a.: »Die Zeiten sind vorüber, in denen es einem Kunstgelehrten möglich war, alle Zweige der Kunstwissenschaft gleichmäßig zu beherrschen. Durch die immer tiefer in die Einzelheiten dringenden Forschungen hat sich der zu bewältigende Stoff so massenhaft angehäuft, daß sich notwendigerweise Sondergebiete und für diese wiederum Spezialisten herausgebildet haben. So wird der gediegenste Gemäldekenner seine Arbeiten in der Regel auf Bilder und sogar auf einzelne Malerschulen beschränken. Der Leiter eines Kupferstichkabinetts ist voraussichtlich in der Keramik oder Numismatik, der einer Skulpturensammlung in der Waffenkunde oder über die Erzeugnisse der Goldschmiedekunst keineswegs so orientiert, wie in seinem speziellen Fache.« Das ist durchaus richtig, widerlegt aber schlagend die Behauptung der Denkschrift, jedes einzelne Museum sei stets von einem fachlich vorgebildeten Direktor verwaltet worden. *Die Porzellansammlung hat überhaupt keinen Direktor.* Diese läßt der Herr Minister und Generaldirektor aus Sparsamkeit von einem fachkundigen Direktorialassistenten verwalten, ohne ihm den Direktorgehalt zu zahlen. Darüber steht nicht ein Wort in der Denkschrift.

In einer längeren Polemik bestreitet die Denkschrift die Forderung, daß der Generaldirektor der Sammlungen ein Fachmann sein müßte. Es wird da gesagt, auch ein Fachmann könne bei der gegenwärtigen Zersplitterung der Wissenschaft in Einzelfächer nur ein einzelnes Fach beherrschen. Dann heißt es weiter: »Man wäre vor die Frage gestellt, welche dieser Disziplinen, die sämtlich in den Dresdner Sammlungen vertreten sind, so wichtig sei, daß ihrem Vertreter gegenüber denen der übrigen der Vorrang gebühre. Ein fachmännisch vorgebildeter Generaldirektor aber, der als anerkannte Autorität in einem bestimmten Kunstzweige gelten könnte, würde annehmbarerweise für die anderen Zweige nicht erheblich viel mehr als einen allgemeinen Überblick und ein persönliches Verhältnis zur Kunst mitbringen. *Diese Eigenschaften sind aber auch bei einem Generaldirektor, der nicht Fachmann ist, nicht ausgeschlossen.*« Hier tritt die Denkschrift also ausdrücklich für einen Dilettanten als Generaldirektor ein. Vergleichen wir damit, was der Minister Dr. Rüger gelegentlich im sächsischen Landtage über die Angreifer seiner Kunstverwaltung sagte:

»Ja, meine Herren, wer spricht denn von den großen Schäden? Wer sind denn die Herren? Es ist ja ein Elend, daß bei uns *in betreff der Kunstpflege der Dilettantismus . . . eine Herrschaft erreicht hat,* die beinahe, könnte ich sagen, unerträglich ist. Es kommt einfach daher, daß auf keinem anderen Gebiete der Mangel wirklichen Wissens, positiver Kenntnisse und der Mangel gereiften Urteils sich so leicht verbergen läßt, wie gerade auf dem der Kunst.«

Man kann aus diesen Worten des Ministers gewiß unschwer eine Kritik der Worte der Denkschrift herauslesen! Im übrigen meinen wir, sollte ein Generaldirektor doch noch etwas mehr als einen allgemeinen Überblick und ein persönliches Verhältnis zur Kunst mitbringen, nämlich vor allem gründliche Kenntnisse des Museumswesens, die jetzt in der Tat eine Wissenschaft geworden ist. Am wenigsten geeignet aber erscheint uns als Generaldirektor ein solcher Mann, der außer anderem nicht einmal ein persönliches Verhältnis zur Kunst mitbringt und darnach spricht und handelt.

Mehrfach wird in der Denkschrift von der geschlossenen und charakteristischen Erscheinungsform der Dresdner Museen gesprochen, die ihnen ein Recht auf Sonderexistenz gebe. Wir wollen das gern zugeben für das Grüne Gewölbe, den Mathematisch-Physikalischen Salon und die Porzellansammlung, aber ganz verfehlt wäre dieser Gesichtspunkt beim Münzkabinett. Denn während jene Sammlungen einzigartig in der Welt dastehen, unterscheidet sich das Münzkabinett von anderen derartigen Sammlungen nur dadurch, daß es nicht der Wissenschaft entsprechend weiter entwickelt, sondern auf dem Stande einer Amateursammlung gehalten worden ist. Es zählt daher und aus anderen Gründen trotz seiner großen Bestände unter den wirklich gut verwalteten großen Münzsammlungen nicht mehr mit. Hier erscheint also nicht »besondere Pietät und große Vorsicht bei Versuchen«, sondern eine wissenschaftlich planmäßige Anordnung, Verwaltung und Vermehrung am Platze.

Danach kommt die Denkschrift zu dem Schlusse: »Von einem Rückgange der Dresdner Sammlungen kann glücklicherweise nicht die Rede sein. Es ist lediglich einzuräumen, daß sich ein Teil von ihnen seit etwa der Mitte der 1890er Jahre dadurch in einem für ihre Entwickelung nicht förderlichen Zustande befindet, daß infolge der Finanzlage des Landes ihrem Bedürfnisse nach räumlicher Erweiterung oder anderweiter Unterbringung nicht hat entsprochen werden können.«

In der Entwickelung ihres eigenen Programms will sich die Generaldirektion damit begnügen, das Vorhandene vorsichtig und eine gewisse Mittellinie einhaltend auszubauen. Sie will namentlich die geschlossene und charakteristische Erscheinungsform der Kgl. Sammlungen und ihre Rechtsverhältnisse rücksichtsvoll bewahren. Sie will zurzeit und vorläufig die räumlichen Mängel bei einzelnen Sammlungen beschränken und in allgemeinen Umrissen einen Plan für ihr Vorgehen in den nächsten Jahren entwerfen. Für die Skulpturensammlung soll mehr Raum gewonnen werden, indem ihr das gesamte Albertinum zur Verfügung gestellt wird; für das Hauptstaatsarchiv, das jetzt noch mit im Albertinum untergebracht ist, soll ein neues Gebäude errichtet werden.

Neu untergebracht werden müßte die moderne Abteilung der Gemäldegalerie, die Porzellansammlung, die zoologische, die anthropologisch-ethnographische und die prähistorische Sammlung, endlich das Münzkabinett.

Die Porzellansammlung, die in ihren jetzigen engen Räumen — im zweiten Obergeschoß des Johanneums — nicht genügend zur Geltung kommt und auch vor Feuersgefahr nicht genügend geschützt erscheint, soll in den Galerien des Zwingers untergebracht werden; der *Mathematisch-Physikalische Salon* soll um seines ganz eigenartigen Raumbildes und der Besonderheit seiner Aufstellung willen in seinem jetzigen Bestande und an seiner jetzigen Stelle im Zwinger gelassen werden. Für die sämtlichen *naturwissenschaftlichen Sammlungen* aber soll ein neues Gebäude errichtet werden, ebenso eins für die *moderne Abteilung* der *Gemäldegalerie*. Dabei wird von vornherein in Aussicht genommen, daß künftig nicht alle Gemälde, die der Akademische Rat aus Mitteln der Pröll-Heuer-Stiftung ankauft, dauernd in der Galerie aufgestellt werden, sondern daß ein Teil von ihnen schon bald an Provinzialsammlungen abgegeben werden kann. Für das neue Galeriegebäude, das in seiner Art ein Musterbau werden müßte, sollen eingehende Studien über Orientierung und Belichtung usw. gemacht werden.

Weiter soll sorgfältig untersucht werden, wie die ungünstige Belichtung der großen Säle in dem Semperschen Galeriegebäude, die Eintönigkeit der kleinen Kabinette und die ungünstige Raumgestaltung im zweiten Obergeschoß beseitigt werden können.

Das *Kupferstichkabinett* soll in seinen Räumen im Zwinger verbleiben, das *Münzkabinett* dagegen könnte in die Räume des Zwingers verlegt werden, die jetzt die Gemälde des 18. Jahrhunderts bergen. Das Grüne Gewölbe würde so um die jetzigen Räume des Münzkabinetts vergrößert und könnte auch die kunstgewerblichen Gegenstände der ehemaligen Kunstkammer aufnehmen, die jetzt mit der Waffensammlung so unorganisch zum Historischen Museum verbunden sind. Die Waffensammlung könnte dann wieder als Rüstkammer bezeichnet werden und durch Verbindung mit der Arsenalsammlung und dem sächsischen Armeemuseum zu einem *sächsischen Heeresmuseum* ausgestaltet werden. Jedes dieser drei Museen könnte ein Stockwerk des Johanneums erhalten, so daß die an und für sich so glückliche Verbindung nur eine äußerliche wäre und die zum Kgl. Hausfideikommiß gehörigen Stücke von den übrigen Beständen getrennt gehalten werden könnten, ohne die innere organische Einheit des Ganzen zu gefährden. Endlich soll auch dem *Museum des Vereins für sächsische Volkskunde* soweit angängig ein geeignetes Unterkommen, bis auf weiteres vielleicht im ehemaligen Landhause, beschafft werden.

Zur Beseitigung der räumlichen Schwierigkeiten kommen weiter in Betracht die *Magazinierung* gewisser Bestände (d. h. wohl Trennung von Schauräumen und Studiensammlung), die *Verleihung* geeigneter Sammlungsgegenstände (vielleicht auch kunstgewerblicher Art) an andere sächsische Museen außerhalb Dresdens und die Verwertung der zahlreichen Doppelstücke (in der Waffen- und in der Porzellansammlung) zum Eintausch anderer wichtiger Kunstwerke.

Schließlich erörtert die Denkschrift noch die Frage, ob das vom Geh. Regierungsrat Woldemar von Seidlitz vorgeschlagene sächsische Fürstenmuseum eingerichtet werden kann. Alle Schwierigkeiten werden erwogen, die, kurz gesagt, das Museum *unmöglich* machen; schließlich wird die Frage der Zukunft überwiesen, sobald das oben dargelegte Programm abgeschlossen sein wird. Wie und in welcher Zeit dies geschehen kann, hängt von der finanziellen Lage des Staates und von der Platzfrage ab. Erleben wird es darnach wohl keiner.

Die Denkschrift schließt mit folgenden Worten: »Zum Teil in Verbindung mit den geplanten Neu- und Umbauten, zum Teil unabhängig von ihnen harren noch andere dringliche und zahlreiche Aufgaben der Erledigung. Insbesondere müssen die *Katalogisierungsarbeiten* schleunigst gefördert werden, da nur von der Gemäldegalerie ein wissenschaftlich genügendes, gedrucktes und käufliches Verzeichnis existiert. Im Historischen Museum ist seit 1838 kein Inventar aufgestellt worden, auch sind daselbst noch etwa 200 ältere, 1561 beginnende sehr beachtenswerte Inventare durchzuarbeiten. Das Münzkabinett bedarf einer Neuordnung und Neuaufstellung. Der Überfüllung im Grünen Gewölbe ist nach der Zuteilung neuer Räume durch bessere Verleihung der hervorragenderen und durch Magazinierung der unbedeutenden Stücke zu steuern. Auch möchten die Sammlungen ausgiebiger als bisher der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden. Aus alledem erhellt, daß die Aufgaben, die auf dem Gebiete des Sammlungswesens der Erfüllung harren, sowohl ihrer Zahl wie ihrer Bedeutung nach nicht gering sind, und daß es der Anspannung aller Kräfte bedürfen wird, um in nicht ferner Zeit das gesteckte Ziel zu erreichen.«

So weit die Denkschrift. Man ersieht aus ihr, daß die Generaldirektion und damit die Regierung doch einen recht großen Teil der Wünsche zu erfüllen gedenkt, die von

verschiedenen Seiten für die Weiterausbildung der Dresdner Museen geäußert worden sind. Strikt abgelehnt sind von den großen Forderungen eigentlich nur zwei: die Verbindung aller kunstgewerblichen Sammlungen — der staatlichen und der des Kgl. Hausfideikommisses — zu einer einzigen großen kunstgewerblichen Sammlung und die Angliederung der naturwissenschaflichen Museen an die technische Hochschule. Werden indes sämtliche naturwissenschaftlichen Sammlungen, wie geplant, in einem einzigen Gebäude vereinigt und kommt dieses Gebäude in die Nähe der technischen Hochschule zu stehen, was natürlich gar nicht ausgeschlossen ist, so ist die Verwertung der naturwissenschaftlichen Sammlungen für die technische Hochschule sehr erleichtert, um so mehr, da schon jetzt alle Direktoren dieser Sammlungen Dozenten der Hochschule sind. Sehr zu begrüßen sind: die Beseitigung der Kunstkammer aus dem historischen Museum, die Vereinigung aller Waffen und militärischen Sammlungen in einem Raum, die geplanten Neubauten und Umräumungen. Unter diesen Umständen kann man, zumal in Anbetracht der finanziellen Lage Sachsens, die Schaffung eines großen kunstgewerblichen Gesamtmuseums — bei dem sich staatlicher und Hausfideikommiß gewiß ebenso gut trennen ließe wie beim Heeresmuseum — einer späteren Zukunft überlassen. Erneut aber muß die Forderung ausgesprochen werden: für jedes Museum ein besonderer fachkundiger Direktor, damit ein jedes aufs beste verwaltet und ausgenutzt werden kann.

PAUL SCHUMANN.

VERMEERS DAME MIT DER MAGD BEI JAMES SIMON

Als man vor einigen Jahren auf der Ausstellung alter Bilder im jetzt schon abgerissenen Palais Redern das damals gerade von Herrn James Simon erworbene Bild des Delfter Vermeer, die »Dame mit der Magd«, ruhig und genau betrachten konnte, machte der schwarze Hintergrund auf Viele wohl einen etwas wunderlichen Eindruck. Man möchte sagen, das Schwarzlackierte dieses Fonds roch nicht so ganz nach der Qualität des wundersamen Delfter Meisters. Zwar sind auch die herrlichen Mädchenköpfe im Mauritshuis und bei Arenberg auf einen schwarzen Hintergrund gemalt, aber der tiefe Ton hat da doch etwas Duftiges, wodurch das Schwarz die Feinheit der Gesamtharmonie keineswegs beeinträchtigt. Auf dem Simonschen Bild hingegen ist das Schwarz undurchsichtig und scheinen die Figuren zu wenig mit dem Hintergrund verwandt. Die Idee muß deshalb wohl bei Vielen aufgekommen sein, daß man hier mit einer späteren Übermalung zu tun hat.

Auch Dr. Hofstede de Groot scheint dieser Auffassung zu sein. In seinem Text zur großen Prachtausgabe über Vermeer und Fabritius (Amsterdam, Scheltema en Holkema) schreibt er hierüber folgendes: »Wäre es nicht möglich, daß ein ungeschickter Restaurator in längst vergangenen Jahren es für nötig befunden hätte, diesen Hintergrund zu übermalen? Zwar fehlt auf dem Umrißstich in der kleinen Galerie Lebrun (1809) schon jede Detaillierung des Hintergrundes, doch bei genauer Betrachtung des Bildes selbst in starkem Licht scheinen sogar heutzutage noch einige Linien, welche zu Bettgardinen oder Gobelins gehört haben können, bemerkbar zu sein.«

Mit der zweiten Bemerkung hat Dr. de Groot zweifelsohne recht. Es wird aber vielleicht der Mühe wert sein, anzuführen, daß der Stich aus der Galerie Lebrun hier nicht als Trumpf betrachtet werden darf.

Die Übermalung kann noch nicht zwanzig Jahre alt sein. Das Bild kam 1889 mit noch einem anderen Vermeer in die berühmte Auktion Secrétan, und im zweiten Band des sehr schön ausgeführten Katalogs dieser Auktion findet man eine ausgezeichnete Heliogravüre davon abgedruckt. Hierauf nun ist der Hintergrund nach unten, zwischen den zwei Figuren, weit von schwarz entfernt, während man im oberen Teil deutlich eine schräg aufgenommene Gardine unterscheidet, deren Umriß links an den Kopf der Magd stößt, indem er rechts bloß hinter den oberen Teil des Kopfes der Dame reicht. Die Stellung der etwas nach rechts überlehnenden Magd wird sozusagen als von hinter dieser Gardine zum Vorschein kommend, klarer begründet. Vielleicht aber hat man doch in der Art, wie die schräge Linie dieses Vorhangs die Figur der Magd schneidet, etwas Unangenehmes gesehen, wodurch man dann auf die Idee einer glatt schwarzen Übermalung gekommen sein kann. Man weiß, daß das Bild nach 1889 längere Zeit im Kunsthandel war und sich damals als nicht so glatt verkäuflich herausstellte. Wahrscheinlich aber ließe sich diese sicherlich erst in jüngster Zeit angebrachte Übermalung leicht wegnehmen, wodurch das Bild ohne Frage an Feinheit ungeheuer gewinnen würde.

JAN VETH.

PERSONALIEN

Der **Assistent an der Galerie Peters des Großen** der Kaiserlichen Ermitage hat häuslicher Verhältnisse wegen von seinem Posten zurücktreten müssen. Die Eremitage verliert mit dem jungen, voller Begeisterung an seinem Berufe hängenden Beamten eine vielversprechende Kraft, deren Scheiden aus dem Amte allgemeines Bedauern hervorruft.

DENKMÄLER

Max Klingers soeben vollendetes **Brahmsdenkmal** bildet den Kern einer kleinen Ausstellung, die der Künstler in seinem Atelier zum Besten der Villa Romana für einige Tage veranstaltet hat. Es ist ein mächtiger weißer Marmorblock von mehr als drei Metern Höhe, unten schmal, oben etwas breiter. Am Sockel wird Kopf, Nacken und Arm einer herkulisch gebauten Männerfigur sichtbar; neben der in weiten Mantel gehüllten, wie auf einem Gipfel stehenden Figur des Tonkünstlers, streben drei weibliche Gestalten auf, die unterste, von leidendem Ausdruck, als Halbfigur gebildet, von herrlicher Arbeit; eine zweite, sinnende, etwas erhöhter, von jugendlich schlanker Bildung und köstlicher Modellierung; die dritte, in ganzer Gestalt, scheint von rückwärts herangeschwebt zu sein und raunt dem Tondichter etwas ins Ohr; ihr Kopf wird etwas über dem mächtigen Haupte des jugendlich aufgefaßten Meisters sichtbar. Brahms hat, wie lauschend, die linke Hand ans Ohr gelegt, die rechte Hand stützt den linken Ellenbogen, über den der schwere Mantel in breiten Falten fällt. Das Motiv des antiken Mantels hat Klinger schon beim Entwurf des Wagnerdenkmals mit Glück verwendet, um der Gestalt eine Erhabenheit zu leihen, die dem Lebenden von Natur nicht zukam. Die Konzeption des ganzen, höchst merkwürdigen Werkes erinnert an einen Geyser, die Gruppe der fünf Figuren scheint plötzlich dem Boden entstiegen zu sein. »Eine Explosion in Marmor«, würde vielleicht unser verehrter Mitarbeiter Ludwig Hevesi sagen ... Das Brahmsdenkmal ist für einen öffentlichen Hamburger Konzertsaal, die Laeiszhalle, bestimmt. Photographien des Werkes werden bei E. A. Seemann in Leipzig erscheinen. In seinem Atelier hat Klinger auch noch Aquarelle und Zeichnungen, Studienblätter von einer spanischen Reise, etwa fünfzig an der Zahl, ausgestellt.

A. Sn.

AUSGRABUNGEN

Ausgrabungen in Marokko. Eine von der französischen Regierung ausgeschickte Mission, die von den neuen Zuständen in Morokko Nutzen zu ziehen versucht,

hat bereits methodische Ausgrabungen in einer Nekropolis zu Tanger vornehmen können, die entdeckt worden ist, als man einen Boulevard durch das neue Quartier von Tanger anlegte. Eines der Gräber, das allerdings in alter Zeit ausgeraubt worden ist, hatte Wandgemälde auf zwei Seiten, die noch in guter Erhaltung vorgefunden worden sind. Auf einem derselben ist ein rot und grün gefiederter Vogel dargestellt in einem von Girlanden mehrfach umgebenen Rahmen. Ein Freskofragment der anderen Seite zeigt einen Römer, der zwischen zwei Pferden mit einer Peitsche steht. Andere merkwürdige Malereien stellen einen Leoparden und einen Pfau dar; auch wurden zwei Inschriften kopiert. Ein anderes der Gräber, obwohl auch schon in alten Zeiten von Plünderern heimgesucht, hat doch noch verschiedene interessante Gegenstände von Interesse für die Archäologie bewahrt. *M.*

FUNDE

Den »Münchener Neuesten Nachrichten« entnehmen wir folgende Mitteilung: »**Ein verschollenes Hieronymus-Gemälde Dürers.** Außer dem Hieronymus-Bild, das Dürer 1521 für den Portugiesen Roderigo Fernandez gemalt hat, und das sich heute im Museu Nacional das Bellas Artes zu Lissabon befindet, ist bisher kein weiteres Gemälde mit diesem Sujet bekannt gewesen. Nun berichtet Archivrat Dr. Joseph Weiß (München) in seiner für die Kunstgeschichte auch sonst äußerst interessanten Veröffentlichung: »Kurfürst Maximilian I. als Gemäldesammler« in einem der letzten Hefte der »Historisch-politischen Blätter« von einem bisher unbekannten Dürer-Altarbild, das den hl. Hieronymus darstellte. Aus der zum ersten Male benützten ziemlich umfangreichen Korrespondenz, die Maximilian mit seinen Generalen Tilly und Aldringer sowie anderen Offizieren wegen Erwerbs dieses Altarbildes führte, schöpft Weiß die Nachricht, daß noch im Sommer 1627 dieses Dürersche Altarbild sich zu Stendal (in der Mark Brandenburg) befand, daß dann General Aldringer gemäß kurfürstlichem Befehl den Altar abholen ließ und daß dieser Ende Dezember 1627 mit einer Proviantfuhre nach Hessen abgegangen war, von wo aus er nach München kommen sollte. Es wäre äußerst begrüßenswert, wenn die Weißsche Veröffentlichung den Anstoß dazu gäbe, daß das augenscheinlich verschollene Dürersche Altarbild wieder entdeckt würde. — Übrigens bringt Weiß auch sonst interessante neue Nachrichten über den Erwerb von Gemälden und Kunststücken durch Maximilian. Von allgemeinem geschichtlichem Interesse ist das feine künstlerische Empfinden Maximilians, das aus dessen von Weiß veröffentlichten Briefen spricht, ganz besonders aber auch die eigentümliche, neue Beleuchtung von manchen Generalen des 30jährigen Krieges — wie z. B. Pappenheims —, die wir in der Regel nur als derbe Haudegen und liederliche Trunkenbolde anzusehen gewohnt sind, während sie in den nun bekannt gewordenen Akten sich uns zum Teil auch als sehr gesittete, kunstverständige Herren vorstellen.«

ARCHÄOLOGISCHES

Jonisch-etruskische Dreifüße. In dem Juli—September-Heft des American Journal of Archaeology publiziert George H. Chase, der auch das Werk über die dem amerikanischen Kunstfreund James Loeb gehörigen arretinischen Gefäße geschrieben hat (»The Loeb Collection of arretine pottery«, New-York 1908), drei Bronzedreifüße aus dem Besitze dieses auch in Deutschland wegen seiner archäologischen Kenntnisse und seiner wertvollen Sammlungen wohlbekannten Mäzens. Die drei Bronzedreifüße, von denen zwei dem Metropolitan-Museum in New York, einer dem Fogg-Museum of art in Boston als Leihgabe überwiesen wurden, sind in einem etruskischen Grab nächst Perugia in gänzlich fragmentarischem Zustand gefunden, teilweise provisorisch zusammengesetzt und 1905 von Herrn Loeb in Rom erworben worden. Mit großer Geschicklichkeit sind dann durch den Restaurator des Fogg-Museums zwei der Dreifüße in vorzüglicher Weise wieder aufgebaut, der dritte, soweit dies in dem sehr ruinierten Zustande der Teile möglich war, ebenfalls zusammengesetzt worden. — Die Chasesche Publikation, die von elf Tafeln begleitet ist, schildert diese außergewöhnlichen Überbleibsel einer Kunst, die man — diese Frage wird ausführlich behandelt — am besten »jonisch-etruskisch« nennt, da ein sicherer Schluß, ob sie in Jonien entstanden sind oder von jonischen Künstlern in Etrurien oder von etruskischen unter jonischem Kunsteinflusse stehenden Künstlern in Etrurien gebildet sind, nicht möglich ist, in gediegenster Weise. Die nächsten Analoga zu solchen Bronzearbeiten besitzt Amerika ebenfalls in dem vor einigen Jahren vom Metropolitan-Theater in New York erworbenen Bronzewagen von Monte Leone (Brunn-Bruckmann, Tafel 586/7), dessen Kunst Furtwängler als durchaus mit der der Dreifüße gleichartig bezeichnet hat, während Chase selbst mehr dahin neigt und dies auch zu begründen sucht, daß die Dreifüße das Werk eines griechischen oder mehrerer griechischer Künstler sind, der Bronzewagen aber Produkt etruskischer Kunst ist. Die drei »Loeb tripods« sind durchaus ähnlich: dreieckige Ständer, die ein großes Becken tragen; den Übergang von der Basis zum Becken bildet ein Bronzezylinder (Höhe von Dreifuß I 1,378 m, von II 1,225 m, von III 89,1 m). Die Seitenflächen des Ständers sind mit reliefierten Bronzeplatten ausgefüllt, die in zwei resp. drei Abteilungen dekorative Tiergestalten, die in der jonischen Kunst so beliebten Mischwesen, und mythologische Darstellungen tragen, z. B. erste Seite des ersten Dreifußes: sitzende Sphinx und Chimära; zweite Seite desselben: sitzender Löwe, Bellerophon und Pegasus; dritte Seite: beschwingter Panther, Thetis flieht vor Peleus. Der zweite Dreifuß trägt dreigeteilte Darstellungen, z. B. auf der am besten erhaltenen dritten Seite: Herakles und der nemäische Löwe, Peleus und Thetis, Apollo und Tityos usw. Für diese Bilder geben die gleichzeitigen Vasendarstellungen und solche auf clazomenischen Sarkophagen sowie die Schilderungen des Kypseloskastens und des amykläischen Thrones Parallelen. Der jonischen Kunst eigentümlich sind auch die auf den Rand des Beckens festgemachten Figuren (ad I drei liegende Sphinxe und drei geflügelte Löwen, deren Körper die Kurvatur des Kessels mitmachen; je drei sitzende dergleichen, etwas kleiner auf II), die sich z. B. ebenso auf einem großen Tongegenstand (altetruskisches Kohlenbecken) etwas späterer Zeit im Antiquarium zu München finden. Der zu dem zweiten Dreifuß gehörige Deckel hat als Handhabe die Figur eines solid gegossenen und vorzüglich erhaltenen Kriegers im vollen Waffenschmuck. Diese ganz hervorragenden Überbleibsel jonisch-etruskischer Kunst gehören in die Mitte des 6. vorchristlichen Jahrhunderts; mit Recht darf Chase sie die besten bis jetzt entdeckten Beispiele jener jonischen Kunst nennen, die solch bedeutenden Einfluß auf die etruskische Kunst der archaischen Periode ausübte. So mag etwas Wahres an der Legende von den mit Demaratus von Korinth nach Tarquinii ausgewanderten griechischen Künstlern sein. — Gegenüber diesem hochinteressanten und wichtigen Aufsatz von Chase über die »Loeb tripods« tritt der weitere Inhalt des Heftes: Esther Boise van Deman über den Wert von Vestalinnenstatuen als Originale in den Hintergrund. — Die üblichen, brauchbaren »Archaeological News« machen den Schluß. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Die Ausstellung von Gemälden alter Meister, veranstaltet von der Zeitschrift »Staryje Gody«, hat aus bautechnischen Gründen nicht für das Publikum geöffnet werden können. Bei den geladenen Gästen hat sie einen außerordentlichen Erfolg erzielt. Ausführlicher Bericht folgt.

VERMISCHTES

Das Dresdner Opernhaus soll umgebaut werden, der sächsische Landtag hat hierzu soeben die erforderlichen Mittel bewilligt. Dabei handelt es sich nicht um eine wesentliche Veränderung des Semperschen Plans, sondern zunächst nur um Erhaltungs- und Verbesserungsbauten. Die Umfassungsmauern, die Decke und das Gestühl des Opernhauses sind in den dreißig Jahren ihrer Benutzung so schadhaft geworden, daß es teils der Sicherheit wegen, teils im Interesse des äußeren Ansehens notwendig ist, einen Umbau vorzunehmen. Es ist aber auch eine Verbesserung der Bühneneinrichtung nötig, um den Anforderungen der Neuzeit entsprechen zu können. Vor allem müssen Bühne und Zuschauerraum durch einen eisernen Vorhang voneinander abgesondert werden. Zu diesen Arbeiten hat der Landtag für zwei Jahre im ganzen 90400 Mk. bewilligt, zu dem später geplanten größeren Umbau hat der Landtag noch keine Stellung genommen. Man darf wohl erwarten, daß bei diesem Umbau auch der Haupteingang zu der Hofoper freigelegt wird. Gegenwärtig ist er durch die Kassenräume verbaut, was man nur als eine sehr unkünstlerische Verhunzung des berühmten Semperschen Baues bezeichnen kann.

× Ein typisches Beispiel für die **Veränderungen des Berliner Stadtbildes** stellt die Wandlung dar, welche die *Bellevuestraße* in den letzten Jahren durchgemacht hat. Diese einst so stille und vornehme Parkstraße, die vom Potsdamer Platz zum Tiergarten führt, war in ihren Anfängen (gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts) eine vorstädtische Villenkolonie, für die noch Schinkel selbst und seine Schüler jene einfachen Landhäuser im diskreten Geschmack des Berliner Klassizismus mit bescheidenen Säulenstellungen und kleinen Tempelgiebeln bauten. Sie wurden nach und nach mit eleganten Mietshäusern durchsetzt oder von reicheren, üppigeren Villenneubauten verdrängt, aber der Charakter der Straße blieb unangetastet, bis vor etwa zehn Jahren. Und nun begann etwas Furchtbares: vor den Augen der entsetzten Berliner Kunstfreunde brach das schöne und einheitliche künstlerische Bild der Bellevuestraße am hellen Tage zusammen. Die Spitzhacke raste, die alten Häuser sanken nieder wie Grashalme bei der Heumahd. Doch schlimmer als die Zerstörung noch war das Neue, das an Stelle des Vernichteten trat. Nicht, daß es dabei an wertvollen Einzelheiten fehlte, aber ohne Vermittlung traten neben sie und zwischen sie sündhafte Geschmacklosigkeiten, und auch das Gute kam ohne Plan und Sinn. Ein Neubau gesellte sich zum andern, ohne daß er den Nachbarn zur Rechten und zur Linken, ohne daß er sein Gegenüber fragte. Der Stilwirrwarr und die experimentierende Unsicherheit der Berliner Architektur präsentierten sich in einer Reinkultur. Zuerst fiel das alte Haus Nr. 3 und 1898 ward an seiner Statt das »Künstlerhaus« erbaut, in einem nicht gerade hinreißenden, aber erträglichen Geschmack, der freilich mit den breiten Mauerflächen und dem bunten Mosaikschmuck auf das individuelle Wesen der Straße, auf die umliegenden Gebäude nicht im Geringsten Rücksicht nahm. Bald darauf fielen die benachbarten Häuser, darunter Nr. 5, die einstige Villa Meyerbeer, in der bis in die Mitte der achtziger Jahre Meyerbeers Schwiegersohn, der Maler Gustav Richter, als ein kleiner Fürst der Kunst und des Lebens residiert hatte. Neue Bauwerke stiegen auf; eins in einem kalten, seelenlosen, schwankenden Sandsteinstil, ein zweites in der geläuterteren Messelart: Muschelkalk, modernisierte Zopf- und Louis XVI.-Elemente. Läden zogen ein mit großen Schaufenstern, schrecklichen Marmoreinfassungen, bösartigen Schildern und Aufschriften, mißverstandenen Bandwurmschnörkeln. Dann kam die gegenüberliegende Seite an die Reihe. Bruno Schmitz baute mit Franz Metzners dekorativer Hilfe das Weinhaus »Rheingold«, eine Fassade von einer Feierlichkeit, als sollten hinter ihr nicht bürgerliche Speisen zu mittleren Preisen serviert, sondern deutsche Kaiser gekürt werden. Wieder ein Bau von Eigenart und interessanten Details, aber der Straße ein neuer Schlag ins Gesicht. Und nun ist mit mehreren Nachbargebäuden auch die letzte der kleinen Villen im preußischen Griechenstil gefallen, und auf einem Gelände von drei Morgen erhebt sich jetzt, seit Anfang Dezember eröffnet, das riesenhafte *Hotel Esplanade,* erbaut von — *Boswau & Knauer,* im sattsam bekannten Pseudorenaissancegeschmack. Nun ist die schrille Dissonanz fertig, die auf eine wohltuende Harmonie gefolgt ist. Die ganze Straße ist ein Unorganismus, ist ein einziges unruhvolles architektonisches Geschrei geworden. Das neue Hotel ist im Innern das Muster einer praktischen, zweckdienlichen Anlage, es hat einen vorzüglichen, klaren Grundriß, hat neben überladenen und geschmacklosen auch einige diskret und behaglich ausgestattete, sehr vornehme Zimmer und Säle, es hat vor allem einen ausgezeichnet gelungenen großen Hof (1600 qm), der wirklich Luft und Licht hereinläßt, von hübschen, einfachen und verständnisvoll gegliederten Rückfronten umzogen ist und im Sommer zweifellos einen angenehmen Aufenthalt bilden wird. Aber die breite Fassade des Gebäudes nach der Bellevuestraße ist sehr schlimm und schablonenhaft; sie ist es, die der alten Villengegend vollends den Garaus macht. Man möchte die Firma Boswau & Knauer, die zurzeit wohl (neben Held & Francke) die größte Bauunternehmerin nicht nur Deutschlands, sondern Europas ist, die sich durch solide und prompte (mitunter leider allzu schnelle) Arbeit, durch gute und sinnvolle Anlagen und durch unerschrockenen Wagemut auszeichnet, mit erhobenen Händen anflehen, sich künstlerisch besser beraten zu lassen. Diese Firma, deren Aufträge sich im Jahre auf viele Millionen erstrecken, ist eine Macht geworden. Sie könnte unendlich viel Gutes stiften, und sie würde — vielleicht reizt diese Aussicht — noch viel mehr Geld verdienen können als heute schon, wenn sie die ästhetische Seite ihrer Tätigkeit ernster nähme, wenn sie sich bewußt wäre, welche Bedeutung ihre ausgedehnte Wirksamkeit für die Gestaltung der deutschen Städte tatsächlich gewonnen hat. Wir appellieren an Ihr Gewissen, meine Herren!

Karlsruher Monumentalbrunnen. Vor etwa zwei Jahren hat die Karlsruher Stadtverwaltung an verschiedene hiesige Künstler — Architekten und Bildhauer — die dankbare Aufgabe verteilt, öffentliche Plätze mit künstlerischen Brunnen auszuschmücken. Die Stadt verdankt diesem Akt heimischer Kunstpflege eine Anzahl interessanter Schöpfungen der modernen Monumentalkunst, unter denen namentlich der Billing-Brunnen auf dem Stephansplatz durch die Eigenart seiner Idee seinerzeit besonderes Aufsehen erregt hat. Inzwischen ist nun auch, wie bereits kurz gemeldet, der *Marktbrunnen auf dem Gutenbergplatz,* das posthume Werk des frühverstorbenen *Friedrich Ratzel,* vollendet worden. Er kann sich an Originalität der Erfindung füglich mit dem Billing-Brunnen messen. Ein breit hingelagerter steinerner Unterbau enthält die eigentlich konstruktiven Teile des Brunnens, das zisternenartig vertiefte Wasserbecken mit dem Brunnenkörper. Darüber erhebt sich ein kronenartiger Aufsatz aus neun getriebenen Kupfer-

spangen, die als Krönung einen naturalistisch aufgefaßten *Krautkopf* — wohl das Wahrzeichen der Bestimmung als Marktbrunnen — tragen. Vielleicht hat das Vorbild alter Ziehbrunnen die Anregung zu diesem eigenartigen Motiv gegeben. Man mag darüber streiten, ob die Verbindung des konstruktiven Steinbaues mit dem lediglich dekorativen Abschluß durch das Metallgerüst durchaus organisch wirkt. Jedenfalls ist das Ganze das Werk einer phantasievollen Künstlernatur, dessen monumentale Schönheit allerdings im wesentlichen auf dem wuchtigen Linienaufbau der Steinarchitektur beruht. Diese wirkt auch an sich dekorativ reich genug, indem der obere Rand zu einer plastischen Komposition — einem barock aufgefaßten, breit und flächig stilisierten Kinderreigen — verarbeitet und damit der künstlerische Eindruck auf den eigentlich wasserspendenden Teil konzentriert ist. Die volle Kraft und Einheit der beabsichtigten Gesamtwirkung wird der Brunnen freilich erst entfalten, wenn die Jahreszeit dafür gekommen ist, auch das Wasserspiel in Aktion zu setzen. *W. K.*

Italienische Münzpublikation. »The Nation« entnimmt dem Giornale d'Italia, daß fast ganz gleichzeitig und unabhängig voneinander sowohl der König Viktor Emanuel wie der Papst die Publikation von Werken über die großen Medaillen- und Münzsammlungen des Quirinals und des Vatikans anbefohlen haben. Das von dem König ins Leben gerufene »Corpus nummorum italicorum« soll eine Geschichte der italienischen Münzstätten und Münzen geben und wird 600 Tafeln, die zusammen 12000 Abbildungen geben, enthalten. Die »Collezione Vaticana« wird die vollständige Reihe päpstlicher Münzen und Medaillen, sowie die Siegel der päpstlichen Bullen enthalten und mit 200 Tafeln resp. 4000 Einzelabbildungen illustriert sein. Die beiden Werke sollen innerhalb zweier Jahre publiziert werden. Von ebenso großer Wichtigkeit für die Numismatik ist eine von Mailand ausgegangene Bewegung, die auch die Unterstützung der italienischen Gesellschaft für die Fortschritte der Wissenschaft erhalten hat, wonach ein uniformes System angenommen werden soll über die Anordnung der Münzsammlungen in italienischen Museen. Zugleich soll ein Universitätsstudium über Numismatik an verschiedenen Hochschulen Italiens ermöglicht werden. *M.*

NEUE KUNSTLITERATUR

Ausführliche Besprechung vorbehalten. Rücksendung kann nicht stattfinden

Katalog der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden. Große Ausg. 7. Aufl. Mit 72 Abbildungen. Von Karl Woermann. Verlag von H. Burdach, Dresden-A. Lwd.

Die artige Kunst sich Feinde zu machen. Von Mac Neill Whistler. Verlag Bruno Cassirer, Berlin. Lwd. M. 8.—

Die Vorstellungen von griechischer Kunst und ihre Wandlung im 19. Jahrh. Von R. Kekule v. Stradonitz. Verlag Georg Reimer, Berlin. M. —.80

Ferdinand Georg Waldmüller. Von Artur Roeßler. Mit zahlr. Illustr. Verlag Carl Graeser & Cie., Wien. M. 5.—

Deutsche Gewerbekunst. Von Fr. Naumann. Verlag der Hilfe, Berlin.

Die deutschen »Accipies« und Magister cum discipulis-Holzschnitte. Als Hilfsmittel zur Inkunabel-Bestimmung von W. L. Schreiber und Paul Heitz. Mit 77 Abb. (Studien z. deutschen Kunstgeschichte 100). Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg. M. 10.—

Führer durch die Kunst- und Historischen Sammlungen des Großh. Hessischen Landesmuseums in Darmstadt. Mit 48 Tafeln.

Katalog der Bibliothek des Städt. Kunstgewerbemuseums zu Leipzig. Bearb. v. Otto Pelka. Mit einem Nachtrag.

Angewandte Kunst. Deutscher Lyceum-Klub, Berlin. Verlag Franz Lipperheide, Berlin. Kart. M. 3.60

La Peinture des origines au XVIe siècle. Par Louis Hourticq. Illust. de 171 grav. H. Laurens, Paris. Frcs. 10.—

Leonardo da Vinci. Von Edm. Solmi. Deutsch von Emmi Hirschberg. Mit 9 Vollbildern. Verlag Ernst Hofmann & Co., Berlin.

Spemanns Compendien. Bd. 1: Kunstgeschichte von Bruno Bucher. Mit 504 Abb. Lwd. M. 6.—; Bd. 2: Urgeschichte des Europäers. Von Rob. Forrer. Mit mehr als 1500 Abb. Lwd. M. 6.—; Bd. 3: Künstler-Anatomie. Mit 183 Abb. Lwd. M. 6.—. Verlag von W. Spemann, Berlin und Stuttgart.

Die Eroberung des Erdballs. Beobachtungen, Erlebnisse und Taten d. geogr. Forscher und Weltreisenden v. Altertum bis z. Gegenwart. Mit zahlr. Illustr. Geb. Verlag W. Spemann, Berlin und Stuttgart.

Sculptures from »Academy Architecture« 1904—1908. Ed. by Alex. Koch. Published at »Academy Architecture«, London W. 58 Theobalds Road. Cloth.

Künstlerische Kalender: Spemanns Kunst-Kalender 1909. Mit ca. 400 Ill. M. 2.—; Spemanns Alpen-Kalender 1909. Hrsg. v. M. Wundt. Mit ca. 130 Ill. M. 2.—; Kunst und Leben. Ein Kalender mit 53 Originalzeichn. deutscher Künstler. Verlag Fritz Heyder, Berlin SW. 11. M. 3.—; Goethe-Kalender auf das Jahr 1909. Hrsg. v. O. J. Bierbaum. Mit Schmuck von E. R. Weiß u. 12 Steinzeichn. v. Karl Bauer, Dieterichscher Verlag (Theodor Weicher), Leipzig. Geb. M. 1.80; Luxus-Ausg. M. 4.—; Der Heidjer. Niedersächs. Kalenderbuch 1909. Hrsg. v. Hans Müller-Brauel. Verlag Max Jänecke, Hannover. M. 1.—; Hessen-Kunst 1909. Kalender f. alte u. neue Kunst. Verlag Oscar Ehrhardt, Marburg. M. 1.50; Wandkalender 1909 mit großer Orig.-Lithographie von Fritz Boehle. Format 50×63 cm, M. 5.—, Format 76×108 cm, M. 15.—. Hrsg. von Klimschs Druckerei (J. Maubach & Co.) G. m. b. H. in Frankfurt a. M.

Dreifarbenphotographie nach der Natur. Von A. Miethe. Mit 1 Dreifarbendr. u. 9 Abb. 2. Aufl. Verlag Wilh. Knapp, Halle a. S. M. 2.50

Schön und praktisch. Einf. in d. Ästhetik d. angew. Künste. Von Konrad Lange. Verlag Paul Neff, Eßlingen. M. 2.—

Im Lande der Freiheit, Gleichheit u. Brüderlichkeit. Von Karl Eugen Schmidt. Verlag W. Spemann, Berlin und Stuttgart.

Die Phantasie. E. psychol. Untersuchung. Von Emil Lucka. Verlag W. Braumüller, Wien. M. 2.50

Zeitkunst Wien 1901—1907. Von B. Zuckerkandl. Mit e. Geleitwort von L. Hevesi. Verlag Hugo Heller & Cie., Wien.

Grundprobleme der Malerei. Ein Buch f. Künstler und Lernende. Von Rudolf Czapek. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Kunsthistor. Regesten aus d. Haushaltungsbüchern der Gütergemeinschaft der Geizkofler und des Reichspfennigmeisters Zacharias Geizkofler 1576—1610. Von Alfred Sitte. (Studien zur deutschen Kunstgesch. 101.) Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg. M. 3.—

Studien zur Geschichte d. Bayerischen Miniatur des 14. Jahrh. Von Franz Jacobi. M. 14 Abb. (Studien z. deutschen Kunstgesch. 102.) Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg. M. 4.—

Honoré Daumier als Lithograph. Von Kurt Bertels. Mit 70 Abb. Verlag M. Piper & Co., München. Geb. M. 5.—

Das Problem der Bindung in der bildenden Kunst. Von Anton Krapf. Mit 44 Abb. Verlag von J. H. Ed. Heitz, Straßburg. M. 3.50

Der Schönheitsbegriff in der bildenden Kunst. Von Georg Wendel. Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg. M. 1.50

Legenden aus dem Künstlerleben. Von Lovis Corinth. Mit Vignetten und Initialen vom Verfasser. Verlag Bruno Cassirer, Berlin. M. 4.—

Die Architektur des Albrecht Altdorfer. Von Hans Hildebrandt. Mit 28 Abb. (Studien z. dtsch. Kunstgesch. 99.) Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg. M. 8.—

Kunst und Künstler in München. Studien u. Essays. Von Georg Jakob Wolf. Verlag v. J. H. Ed. Heitz, Straßburg. M. 4.—

Das große Welt-Panorama der Reisen, Abenteuer, Wunder, Entdeckungen und Kulturtaten in Wort und Bild. Ein Jahrbuch für alle Gebildeten. Mit zahlr. Illustr. u. Tafeln. Verlag v. W. Spemann in Berlin u. Stuttgart. Eleg. geb. M. 7.50

Joh. Georg Neßtfell. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunsthandwerkes u. d. physikal. Technik des 18. Jahrh. in den ehemal. Hochstiften Würzburg und Bamberg. Mit 14 Abb. und 13 Tafeln. Verlag v. J. H. Ed. Heitz in Straßburg. M. 8.—

Dreitausend Kunstblätter der Münchener »Jugend«. Ausgew. aus den Jahrg. 1896—1908. Herausg. Georg Hirth. Mit biograph. Künstler-Verz. München, Verlag der »Jugend«. Lwd. M. 3.—

Niederländische Bilder des 17. Jahrh. in d. Sammlung Hölscher-Stumpf. Von Max Gg. Zimmermann. Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig. M. 11.—

Walhalla. Bücherei für vaterl. Geschichte, Kunst und Kulturgeschichte. Hrsg. v. Ulrich Schmid. Band 4. Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Kart. M. 4.50

Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Von Carl Gebhardt. Mit 34 Tafeln. Verlag von J. H. Ed. Heitz in Straßburg. M. 14.—

Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. Von Victor Roth. Mit 33 Tafeln. Verlag v. J. H. Ed. Heitz in Straßburg. M. 16.—

Pompeji in Leben und Kunst. Von August Mau. 2. verb. u. verm. Auflage. Mit e. Kapitel über Herculanum. Mit 304 Abb. im Text, 14 Tafeln und 6 Plänen. Verlag von Wilh. Engelmann in Leipzig. M. 17.—; in Halbfranz M. 20.—

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang | 1908/1909 | Nr. 12. 8. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

»STARYJE GODY«
DIE AUSSTELLUNG VON GEMÄLDEN ALTER MEISTER AUS PRIVATBESITZ IN ST. PETERSBURG.

Über dem Unternehmen der Zeitschrift »Staryje Gody« schwebte ein Unstern: in dem Momente, wo es seine Türen den Petersburger Künstlern und Kunstfreunden öffnete, erfolgte die Schließung für das große Publikum aus technischen, bau- und feuerpolizeilichen Gründen. Ob diese rigorose Anwendung des Ausstellungsreglements begründet war oder nicht, entzieht sich ebenso der Erörterung an dieser Stelle, weil es sich um rein technische Dinge handelt, wie die Frage, ob bei dieser Anwendung und ihrer Plötzlichkeit nur sachliche Bedenken obgewaltet oder ob mißgünstige Scharfmacher in Kunstdingen auch ein Wort mitgesprochen haben. Genug, die Eröffnung der Ausstellung bei elektrischer Beleuchtung erwies sich als unmöglich und gerade auf sie hatte ihre Leitung besonders gerechnet, ist doch das Tageslicht während der Monate November und Dezember in Petersburg das denkbar ungünstigste für Kunstbetrachtung. Das Komitee der Ausstellung, dem am materiellen Erfolge nichts gelegen war, verzichtete daher auf Eröffnung für das Publikum im allgemeinen und machte die Ausstellung nur für geladene Gäste zur Mittagszeit zugänglich.

Die »Staryje Gody« wollen in erster Linie Organ für Amateure sein, sie stellten daher auch bei Veranstaltung der Ausstellung allgemeine ästhetische und qualitative Gesichtspunkte gegenüber den spezialistischen, historisch-kritischen in den Vordergrund. Durch die hohe Qualität der Ausstellungsobjekte wurde ihnen diese Auffassung wesentlich erleichtert, desto mehr kam es bei ihr auf die Aufmachung an. *Nicolas Lanceray* hatte nach einer Idee von Alexander Benois die ihm gestellte dekorative Aufgabe ganz ausgezeichnet gelöst. Ohne in dekorative Mätzchen zu verfallen, die anderen nahe genug gelegen hätten, hatte Lanceray für die Dekoration der Hauptsäle späte Barockmotive gewählt; in den Seitenkabinetten wollte er nur durch Farbenvariationen von Wandbespannung und Bodenbelag wirken, denen als eigentlich dekorative Faktoren Möbel und Bronzen zur Seite traten. Diese, fast ohne Ausnahme dem Louis XVI. und Empire angehörig, bildeten das Entzücken aller Kenner, waren aber mit klugem Bedacht so verteilt worden, daß sie nirgends die Wirkung der Gemälde schädigten. Das dem Charakter der Ausstellung Gemäße blieb bewahrt, nirgends drängte sich das Wohnraumartige vor, selbst nicht in den russischen Kabinetten, für deren Ausstattung Motive aus der Epoche Alexanders I. vorbildlich waren; wiederum waren für die holländische Trinkstube, den Erfrischungsraum der Ausstellung, Bilder gewählt worden, die keinen Anspruch auf Isolation erhoben, sondern mehr von dekorativer Wirkung waren. An der Verteilung der Bilder arbeitete der ganze Stab der »Staryje Gody«, und mit geeinten Kräften gelang es, ein eindrucksvolles, ästhetisch geschlossenes Ganzes unbeschadet der Wirkungsfähigkeit des Einzelnen zu schaffen. Die Aufmachung im allgemeinen war ein schönes Zeugnis für die Leistungsfähigkeit russischer Innenkunst, das Zusammenwirken von Amateuren, Künstlern und Kunsthistorikern hat einen praktischen Beitrag zur brennenden Installierungsfrage geschaffen, der gern die Kritik der Fachwelt erwartet, wenn er auch nur ein erster Versuch auf diesem Gebiete ist. Da alle Interieurs der Ausstellung photographisch fixiert sind, bleibt ihre Ausstattung für die Kritik mobil.

Obgleich im Bestande der Ausstellung ziemlich alle Richtungen und Schulen vom Trecento bis zur Biedermeierzeit vertreten waren, erforderte die verschiedene Qualität der Stücke häufig ein Abweichen von dem historischen Schema, das der Anordnung im allgemeinen zugrunde lag. Der unmittelbare ästhetische Effekt gewann durch solchen Mangel an zünftiger Pedanterie ungeheuer viel. Selbst das sonst so heftig bekämpfte Prinzip der »Tribuna« erwies sich im Oktogon der Ausstellung als lebensfähig. Die Besucher empfingen den Eindruck, hier faktisch im Allerheiligsten zu stehen und dank der wohlbedachten Verteilung machten sich hier Rembrandt und Boucher ebensowenig Konkurrenz, wie Verspronck, Tiepolo, Coypel im anschließenden großen Saale. Ein, auch räumlich, abgesondertes Kapitel bildete die religiöse Malerei der Primitiven, denen ein etwas nüchterner, aber gut beleuchteter Saal eingeräumt wurde; in diese kleine Welt der Hausaltärchen und Flügelbilder war als glückliche Dominante ein mächtiger, dem *Alonso Cano* zugeschriebener Kruzifixus gesetzt worden, der der bunten und doch so intimen Mannigfaltigkeit den inneren Halt gab.

Einen kritischen Überblick über den Bestand der Ausstellung bereits jetzt zu geben, wäre entschieden verfrüht. Die nahezu fünfhundert ausgestellten Gemälde sind fast alle Nova für die kunsthistorische Kritik; es wird daher monatelanger Arbeit bedürfen, um die vorhandene Materie soweit notdürftig zu ordnen, um sie der wissenschaftlichen Kritik als Rohstoff zur Verfügung zu stellen. Leider ist der Appell der »Staryje Gody« an die Fachwelt zum Besuch dieser Ausstellung ungehört verhallt und sie werden sich bei der wissenschaftlichen Mobilisierung ihres Materials auf die eigenen Kräfte ohne den Beirat europäischer Autoritäten verlassen und sich mit dem horazischen *»si quid novistia rectius istis«* trösten müssen. Die erste, vorläufige, unverbindliche Sichtung brachte der kleine Ausstellungskatalog, der alle zweifelhaften Taufen der Besitzer ablehnte, ohne indes gleich Vollwertiges an ihre Stelle setzen zu können, was in Anbetracht der Eile bei seiner Drucklegung mehr als verständlich ist.

Als dekoratives Hauptstück der »Tribuna« figurierte *Bouchers* Pygmalion von merkwürdigem grünlichem Ton, das für die Ausstellung aus seiner Verbannung an einen Plafond in der Akademie der Künste erlöst worden war und nun den ungeheuren Schwung seiner Pinselführung demonstrierte. Ungünstig hing ihm *Jordaens* Flucht nach Ägypten gegenüber, die schon Waagen ungewöhnlich edel in Formen und Haltung genannt hat. In nächster Nähe des Boucher hingen die Porträts eines Ehepaars aus *Rembrandts* Spätzeit, die 1898 in Amsterdam ausgestellt waren. Ein hl. Sebastian von *Perugino* entzückte durch seelenvollen Ausdruck und rief nicht minder Bewunderung durch das meisterhafte Lichtspiel der Modellierung hervor. Zu wundervoller Wirkung kam neben ihm die kleine Figur Christi von *Rembrandt*, S. K. H. dem Großfürsten Konstantin Konstantinowitsch gehörig, dem ein feines Frauenbildnis von *Corneille de Lyon* akkompagnierte. Daneben ein mit brutalerotischer Note arbeitender *Boucher*, Omphale und Herkules in heikelster Situation und unvergänglichstem Farbenzauber. Ihnen gegenüber hing eine vortrefflich beglaubigte Ruhe auf der Flucht von *Watteau*, die in den Typen zunächst verblüffte, in der Färbung den Erben van Dycks eindringlich demonstrierte. Daneben fesselten zwei Porträts durch ihren tiefen Stimmungsgehalt den Blick: eine junge Frau, florentinisch um 1506, hat mehr als einem Beschauer den Namen *Raffael* auf die Lippen gebracht und in die nächste Umgebung *Dürers* muß ein Greisenbildnis aus der Sammlung Issakòw gesetzt werden. Über den Wert der beiden *Claudes* gehen die Meinungen auseinander, sind aber desto einstimmiger über die Qualitäten der beiden *Lancret* in der Tribuna. Gestritten wurde, nicht über die Qualität, sondern nur über den Ursprung einer leonardesken Madonna, deren Zuteilung an *Leonardo* selbst mit gewichtigen Gründen verteidigt wurde und des feinen niederländischen Porträts eines alten Mannes. In dieser illustren Gesellschaft konnten mit Stolz bestehen die beiden großen Russen *Lewizki* mit einem emailfarbigen Männerporträt und *Borowikowski* mit dem duftigen Bildnis der Frau Skobéjew. Mit den erlauchtesten Namen, die diesen Überblick über die Tribuna eröffneten, sei er auch geschlossen: mit *Watteaus* Comédie italienne, einem Kabinettstückchen entzückendster Art und den beiden übrigen *Rembrandts:* dem kleinen Christus aus der Galerie von Pawlowsk, der, obgleich weniger farbig, das Kannsche (jetzt Berliner) korrespondierende Stück an Stimmung überragt, und der frühe »Orientale« mit den Zügen des alten Harmen, der eine für seine Zeit ungewöhnlich flüssige Pinselführung aufweist. Für die Aufnahme in die Tribuna war durchaus nicht nur der große Name leitend, sondern auch die Qualität der Stücke. So war eine feine, den erwähnten Bildern aber doch nicht ebenbürtige Frauenfigur von *Watteau* mit Recht ins Kabinett der Franzosen des 18. Jahrhunderts gehängt worden. Der große Mittelsaal bildete den Festraum der Ausstellung von repräsentativem Gepräge und enthielt dementsprechend nur wenige Bilder. Ein auf *Sustermans* getauftes Urteil Salomonis bildete das effektvolle Hauptstück der Stirnwand. Neben ihm waren ein paar französische Kinderporträts angeordnet, eine Halbfigur eines Jünglings lombardischer, vielleicht aber auch ferraresischer Herkunft, das der Katalog wohl allzu kühn mit dem Namen *Bernardino dei Conti* belegt. Richtiger bezeichnete er eine weibliche Halbfigur, die bisher unbegreiflicherweise als Luini zählte, als *Pontormo*, neben der ein zwar arg restaurationsbedürftiges aber interessantes venezianisches Männerbildnis vom Anfang des Cinquecento hing. Ein Rätsel für viele war die Studie nach einem orientalisch aufgeputzten Manne, die rembrandtische Einflüsse bei spezifisch italienischer Farbengebung aufwies, bis dann der Name *Tiepolo* die Schuppen von den Augen fallen ließ. Mit der Bezeichnung *Pietro della Vecchia* einer lebensgroßen Landsknechtszene, bei einer Séance beim Chiromanten, konnte man sich trotz kostümgeschichtlicher Bedenken befreunden; der verzwickte Kopf des Chiromanten wies übrigens deutlich auf den Einfluß des Dürerschen Barberinibildes hin. Zwei höchst repräsentative Stücke besaß dieser Saal in *Charles Coypels* Rasendem Achill und *Gérard de Lairesses* Allegorie, die den verrufenen Akademisten als liebenswürdigen und harmonischen Farbenkünstler dokumentierte. Unter den übrigen Stücken brachte es in diesem Saal das Porträt eines Gelehrten von *Ghislandi* zu voller Wirkung. In seiner Nachbarschaft hing ein wohl mit Recht auf *Cristofano Allori* getaufter David von prächtiger dekorativer Komposition. In diesem Saale herrschte eine freudig festliche Stimmung, aber wohl wenige Besucher werden den Ursprung dieser Stimmung erkannt haben. Seine Dekoration war wesentlich durch drei Panneaus von *Antonio Canale* mit Figuren von *G. B. Tiepolo* bedingt, die, ihrer ursprünglichen Bestimmung als Wanddekoration zurückgegeben, hier zur eigenartigsten Farbenwirkung kamen.

Nach dieser ziemlich ausführlichen Beschreibung der beiden Hauptsäle können die in zwei Stockwerken um sie gelegten Kabinette nur flüchtig gestreift werden. Vor ihnen aber verlangt der Saal kirchlicher Kunst, der, wie bereits erwähnt, fast nur Primitive brachte, ein Wort der Erwähnung. Die Identifizierung von Qualität und berühmten Namen versagte hier vollständig. Unter seinen 45 Nummern trat die Mehrzahl anonym auf, oder mußte sich mit der fragwürdigen Signatur »zugeschrieben« begnügen. Nur selten konnte man einen bestimmten großen Namen nennen, wie z. B. bei dem Diptych mit der Anbetung der Könige, wo die Urheberschaft des *Gerard David* klar war. Die Vorsicht des Kataloges beim Nennen von Namen war gewiß sehr angebracht, sie hätte nur nicht so weit gehen müssen, ein unzweifelhaftes Stück des *Fra Filippo Lippi* als Schulbild zu bringen, wo doch andererseits ein der Werkstatt des Domenico Ghirlandaio zuzuschreibendes Altarblatt der Cintola ohne weiteres als *Mainardi* figuriert. Bei den primitiven Spaniern, die durch zwei Altarflügel vertreten waren, mußte eine nähere Bestimmung allerdings ausgeschlossen bleiben, weniger konnte man sich mit der Anonymität einer anbetenden Madonna, florentinisch um 1490, befreunden. Doch es würde zu weit führen, diesen Bildern im Einzelnen nachzugehen. Für kritische Spezialisten wäre im Saale der kirchlichen Primitiven das meiste und dankbarste Material auf der Ausstellung geboten worden. Nächst ihm hätte das spanische Kabinett zu kritischen Diskussionen am ehesten Anlaß gegeben. Die Urheberschaft *Theotocopulis* war allerdings mit seinem Apostelbilde, das farbig sehr harmonisch wirkte, nicht zu bestreiten, ebensowenig der prächtig durchgeführte Christus von *Juan de Juanes*, bei den beiden *Ribera* wären Differenzen eher möglich gewesen und erst recht bei dem durch hohe malerische Qulitäten von bester Velazqueztradition ausgezeichneten Porträt Karls II., das der Katalog als *Claudio Coello* bezeichnete. In den beiden folgenden Kabinetten der Franzosen des ancien régime, in denen auch die Engländer und Deutschen Unterkunft gefunden hatten, war weniger Gelegenheit zu Differenzen vorhanden. Mit der Bezeichnung *Gainsborough* für eine sehr flüssige Landschaft brauchte man sich freilich nicht einverstanden zu erklären, desto einstimmiger mußte die Kohlestudie von *Lawrence* der Fürstin Dorothea Lieven, der Freundin Metternichs und Guizots, als Meisterstück anerkannt werden. *Hubert Robert*, dessen Ruinenstücke, von denen Petersburg eine verblüffend große Menge besitzt, anderweit den dekorativen Effekt der Aus-

stellung stützten, trat hier in überraschend intimer Wirkung mit einer Ansicht der Grande Galerie du Louvre entgegen. *Léopold Boilly* zeigte sich als Luminarist von feinster Wirkung in zwei Stücken, kam aber in dieser Beziehung doch nicht gegen das Café im Palais Royal von *Taunay* auf. *Greuze* war mit einem Bauernbilde vertreten, in dem der reiche landschaftliche Hintergrund ungewohnt erschien. Über die relativen Qualitäten der russischen Bilder an dieser Stelle zu sprechen, verbietet sich, es sei denn, daß man ein Exposé über die russische Malerei um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert gäbe, wozu der Platz mangelt. Solange die europäische Kunstgeschichte diese reizende Enklave ignoriert, kann auch über sie im Rahmen eines Ausstellungsberichtes nicht referiert werden. Die beiden Hauptmeister, Lewizki und Borowikowski sind mit ihren besten Stücken bereits oben anläßlich der Tribuna genannt worden, nebenbei waren sie auch in Kabinetten trefflichst vertreten; ihnen reihte sich *Rokotow* als Portätmaler würdig an, aber es wäre verkehrt, die Russen nur nach ihren Leistungen im Porträt zu beurteilen. In der Landschaft waren die Brüder *Schtschedrin* hochbedeutend, wovon Sylvesters Ansicht der Engelsburg und noch mehr seine anspruchslose italienische Fischerbarke Zeugnis ablegen konnten. Auch die heimische Natur blieb in ihren malerischen Reizen jener Malergeneration nicht verschlossen, woran es später so sehr gefehlt hat, das bewiesen die Petersburger Veduten von *Worobjòw*. Bei *Fedótow* springt die sozialsatirische Tendenz seiner ausgeführten Bilder stark in die Augen, aber in seinen Studien, wie dem lesenden Mädchen, erwies er sich als trefflicher Beobachter voll malerischen Empfindens. Wenn *Alexander Iwanow* sein Leben nicht an eine fruchtlose Theorie verschwendet hätte, müßte er zu den malerischsten Großen des 19. Jahrhunderts zählen. Leider ist man darauf angewiesen, diesen Schluß aus seinen Studien und Entwürfen zu ziehen, deren Zahl Legion ist, aber gern gäbe man sein akademisch gemachtes einziges Werk, die Predigt des Täufers im Moskauer Rumiánzowmuseum, für weitere Dutzende seiner Studien, wie die Knabenakte von fast impressionistischer Wirkung, die die Ausstellung als Inedita brachte. Dem einen der beiden italienischen Kabinette gaben die beiden *Tiepoli* die Signatur, neben ihnen kam *Guardi* mit einer Ansicht eines Hofes in Betracht. Für eine bezeichnete Madonna von *Cima*, deren Typus mehrfach vorkommt, hätte man einen besseren Platz gewünscht. Eine sitzende Frau aus der Galerie Jussupow war viel umstritten; sowohl für Lotto wie für Palma, wie für einen anonymen Lombarden wurde gefochten. In dem letzten Kabinett des unteren Stockwerkes war des guten Lichtes wegen eine illustre Gesellschaft versammelt worden: eine Verspottnng Christi von *Nicolaes Maes;* noch ganz rembrandtisch helldunkel gehalten, ein spanisches Kreuzigungstriptych des 16. Jahrhunderts von seltener Flüssigkeit des Vortrages; ein holländisches Gruppenporträt, das zu den vorzüglichsten Werken dieser Klasse gehört und doch bis zur Stunde ein Rätsel für die ersten Autoritäten bezüglich seiner Herkunft geblieben ist.

Die Kabinette des Oberstockes waren den niederländischen Schulen eingeräumt worden. Gleich im ersten Raume begrüßten den Eintretenden zwei ausgezeichnete Männerporträts. Das eine war eine bezeichnete und datierte Arbeit des *Jan van Neck,* ob die Bezeichnung *Franchoys* für das zweite, außerordentlich nobel behandelte, haltbar bleibt, ist abzuwarten. Verfrüht erschien die Bezeichung eines ausdrucksvollen Frauenbrustbildnisses als *Pourbus d. Ä.* Das anstoßende Kabinett gab mit seinen roten Wänden den repräsentativen Porträts der *Netscher* und Konsorten eine vortreffliche Folie. Sein Hauptstück bildete ein als Ganymed drapierter Knabe von *Maes,* bezeichnet und datiert, von saftigster Farbengebung. Die Landschaften herrschten in den beiden nächsten Sälen durchaus vor. *Jacob van Ruisdael* war nicht besonders gut vertreten, ungleich besser *Salomon,* ganz vortrefflich *Jan van Goyen* mit einer ganzen Reihe charakteristischer Stücke. Eine Marine von *A. v. Eertveldt* gehörte zu den bedeutendsten Stücken der Ausstellung. Von *Albert Cuyp* und *Jan Siberechts* gab es je ein anziehendes Kabinettstück; diese Bezeichnung verdiente auch eine ziemlich große unstaffierte Landschaft von *Isaak van Ostade.* Mit *Adrian* passierte auf der Ausstellung der seltene Fall, daß die drei duftig-farbigen, durch prächtiges Licht auffallenden, mit vollem Namen bezeichneten Stücke seiner Hand von den Besitzern als — Pieter Quast (!) bezw. Cornelis Bega (!) hergeliehen worden waren. Man sieht, das System der Ablehnung der Besitzertaufen kann auch für die Besitzer selbst zu angenehmen Resultaten führen. Ein in Petersburger Sammlerkreisen viel besprochenes Bild, ein Sündenfall von *Abr. Bloemaert* kam durch die Ausstellung zu neuer Anerkennung. Skeptisch wurde man dagegen gegen eine Studie zu einer Beweinung Christi gestimmt, die bisher als unbestrittener *Rubens* galt. Auch zwei weitere Skizzen, die unter Rubens Namen im Schlosse von Gatschina aufgetaucht waren, begegneten vielfachen Bedenken und wurden als Schülerarbeit katalogisiert. Auch hier bleibt die Diskussion abzuwarten. Für ein wunderbares Knabenbildnis von höchster Meisterschaft wußten auch unsere besten Kenner keinen Namen zu finden. Schließlich ist noch ein *Pieter de Hooch* zu erwähnen, der, obwohl schon der zweiten Periode angehörend, in der Beleuchtung sehr angenehm war. Der schmale Verbindungsgang zwischen den beiden oberen Galerien war zu einer Porträtgalerie sehr hübsch und geschickt ausgestaltet worden. Wieder war es *Maes,* der überhaupt auf der Ausstellung in seiner ganzen Proteusnatur gut zu studieren war, der die Aufmerksamkeit durch ein genrehaftes, à la Rembrandt gemaltes Knabenporträt fesselte; dieser in Gelb und Rot gekleidete, an ein Gitter gelehnte etwa achtjährige Knabe ist wohl Rembrandts Sohn Titus. Die übrigen Bildnisse waren großenteils holländischer Herkunft. Als Seltenheiten waren die signierten Porträts von *Stom* und *Langenouwer* und eine dilettantisch anmutende Genreszene, bezeichnet »K-yckenburgh« zu nennen. Auf wessen Diagnose hin ein schwer zu rubrizierendes Familienbild als *Meyborch* katalogisiert war, ist mir unbekannt. In dem anstoßenden Kabinett konnte man wieder sehen, welch heterogene Stücke unter dem Namen *Herri met de Bles* zusammengefaßt werden. Woher wurde dabei das unzweifelhafte Stück *Haßler* getauft? Eine großzügige Berglandschaft wird auf den Namen *Josse de Momper* noch des näheren zu prüfen sein. Etwas deplaciert an dieser Stelle erschien eine wunderbar zart duftige Eislandschaft mit Schlittschuhläufern von *Aert van der Neer,* sehr schön monogrammiert und 1642 datiert. Eine Anzahl Niederländer des 16. Jahrhunderts gaben die Hauptstücke des nächsten Raumes ab, darunter die wunderbare Enthauptung der hl. Katharina, von seltener Reinheit und Feinheit der Empfindung; sie gehört nach Friedländer und Hulin de Loo (mündliche Mitteilungen) einem Brüsseler Meister um 1520. Wird man sich mit dieser unpersönlichen Bestimmung auf die Dauer zufrieden geben müssen? Eine Madonna des *Meisters vom Tode Mariä,* die in dieser Redaktion noch mehrfach vorkommt, zog durch den Emailton der Farben an. Als dekoratives Hauptstück der nun folgenden holländischen Trinkstube, die mit famosen Möbeln und entzückendem Delft ausgestattet war, kam eine Kalydonische Jagd mit lebensgroßen Figuren aus *Rubens' Werkstatt* zu vortrefflicher Geltung. Trotz großer Ungleichheit in der Mache (es war offenbar quadratellenweise von Kräften verschiedensten Kalibers gepinselt worden) wirkte es außer

ordentlich kräftig in der etwas düsteren Umgebung, die andere Bilder, wie das *Roeland Saverys*, entschieden drückte. Sehr am Platze waren hier ein Hühnerhof von *Melchior d'Hondecoeter* und ein Hund, der *Pawel de Vos* mit Recht zugeschrieben wird. Durch ihre kräftige Farbe sprach hier sehr eindrucksvoll eine bezeichnete und datierte Wirtshausszene von *Pieter Aertsen*. Bei zwei holländischen genreartigen Allegorien auf die Jahreszeiten vermißte man angesichts ihrer höchst persönlichen Mache ungern einen Autornamen. Merkwürdigerweise fehlte an dieser Stelle die hierher am besten passende Bilderkategorie gänzlich: die Stilleben. Wie schön hätte sich hier ein Pieter Claesz oder ein Beyeren gemacht! Aber das Material mangelte und das bezeichnete Kücheninterieur von *Philips Angel* konnte nur unvollkommenen Ersatz bieten. Das letzte Kabinett brachte einen Scherz, mit dem die Komiteemitglieder ihre kuntsverständigen Gäste zu necken Gelegenheit hatten. Es war eine der Cranachimitationen von *Rohrich*, über die man durch v. Frimmel orientiert ist. Wären die verschiedenen Äußerungen, die davor gefallen sind, protokolliert worden, so gäbe das einen hübschen Beitrag zur »Psychologie des Gemäldebestimmens« ab. An keinen besonders günstigen Platz war in diesem mangelhaft beleuchteten Raume ein imposantes Männerbildnis von *Abraham van den Tempel* gelangt; auch einer großen Landschaft in der Art *van Goyens* hätte man einen besseren Platz gewünscht. Relativ gut waren drei Bilder von *Cornelis Troost* zu sehen, die in nichts das Holländertum ihres Schöpfers verrieten. Die Treppe, die zum Ausgange zurückführte, schmückten drei *Hubert Roberts* von der schönsten dekorativen Wirkung, deren dieser Piranesi der Farbe fähig war.

Es bliebe die Frage übrig, wie weit die Ausstellung ihre Zwecke erreicht hat. In wissenschaftlicher Beziehung ist sie ohne weiteres zu bejahen, denn das in ihr vereinigte Material von hoher Qualität, das übrigens Stück für Stück photographiert worden ist, kann von nun ab der kritischen Erforschung nicht mehr verloren gehen. Auch in künstlerisch-erzieherischer Hinsicht kann sie, wenn auch keinen vollen, so doch einen schönen Erfolg verzeichnen. Ihre zahlreichen Besucher, die durch persönliche Empfehlung der Mitglieder des Ausstellungskomitees Zutritt erlangten, repräsentierten so ziemlich das ganze Publikum Petersburgs, das für künstlerische Fragen in Betracht kommt und widmeten ihr ein so eifriges Studium, daß dieses allein den Veranstaltern, deren hohe Pläne empfindlich gestört wurden, eine Genugtuung sein konnte. So stellt sich denn das Fazit dennoch als ein den Leitern der »Staryje Gody« relativ günstiges heraus. *JAMES v. SCHMIDT.*

DAS NORDISCHE ELEMENT IN GRIECHISCHER ARCHITEKTUR UND SKULPTUR.

Der ausgezeichnete englische Archäologe und Gräzist Prof. William Ridgeway, dessen interessante Hypothesen über den »Ursprung der Tragödie«, »die Herkunft der Achäer«, »die verschiedene Abstammung der römischen Patrizier und Plebejer« und anderes an dieser Stelle früher berichtet wurden, hat in der Sitzung der »Society of hellenic studies« am 10. November vier Propositionen vorgetragen, die von äußerstem Interesse für die Geschichte der griechischen Architektur und Skulptur sind. Er versuchte nachzuweisen: 1. daß es bei Homer zwei Häusertypen gibt und nicht bloß einen; 2. daß hohe abfallende Dächer vom Norden nach Griechenland eingeführt worden sind; 3. daß die Giebel des griechischen Tempels von dem nördlichen Haus mit abfallendem Dach und Giebel übernommen sind und nicht von dem südlichen Haus mit flachem Dach; 4. daß der Stil von figürlicher Dekoration, der sich in Friesen, Metopen und Giebeln entwickelt hat, ebenfalls aus dem Norden stammt.

Im einzelnen wies er, wie das Athenaeum berichtet, bei Homer die Existenz von zwei Häusertypen und in Griechenland die Existenz von Häusern des nördlichen Typus in sorgfältiger Analyse Homerischer Stellen nach. Die zahlreichen Schriftsteller, die darüber gehandelt haben, haben immer nur von *einem* einzigen Homerischen Haus gesprochen, als wenn es nicht nur nicht mehr als einen Typus, ja nicht einmal verschiedene Varietäten dieses gleichen Typus gegeben hätte; und doch ist es klar, daß Paläste, wie z. B. der des Alkinoos sich bedeutend von den Häusern des gewöhnlichen Volkes unterschieden. Es gibt aber auch ganz spezifische Verschiedenheiten in der Architektur. So war das Haus, das die Myrmidonen für Achilles bauten, mit einem Giebeldach versehen; denn wie es Ilias XXIV, 448 ff. heißt: »deckten sie es von oben herab mit von der Sumpfwiese geholtem Schilf«. So muß man auch annehmen, daß, wenn die Ringer Ilias XXIII, 712 mit Dachsparren verglichen werden, dies sich nur auf die Sparren eines hochgiebeligen Daches beziehen kann. Endlich läßt sich der Freiermord im Hause des Odysseus, dessen nordischen Charakter Prof. Ridgeway bereits im I. Band seines hervorragenden Werkes »Early Age of Greece« nachgewiesen hat, nur erklären, wenn dieses Haus ein hohes, abfallendes Dach hatte und von dem Palast von Tiryns sich stark unterscheidet. Andererseits hatte das Haus der südlichen Zauberin Kirke ein flaches Dach, auf dem die Leute schliefen. Dies ist das typische südliche Haus, gerade wie das Haus des Achäers Achilleus das typische nördliche ist. Auch in klassischen Zeiten erwähnt Pausanias noch abfallende Dächer (*στέγαι κοῖλαι*) in einer griechischen Stadt: zu Panopeus in Phokis, Dächer, die er als durchaus ungriechisch bezeichnet, während die Einwohner der Stadt sich für Phlegyer aus Thrakien erklärten. So gilt auch in historischen Zeiten das abfallende Dach als ein Eindringling aus dem Norden. Dörpfeld und alle anderen Autoritäten stimmen darin überein, daß die Paläste des Bronzezeitalters, wie der von Tiryns, flache Dächer hatten; die Schreine, die sich auf den Goldplaketten von Mykenä zeigen, haben flache Dächer und auch der Tempel auf der Françoisvase hat noch ein flaches Dach. Man muß daher annehmen, daß die älteren Tempel flache Dächer hatten gleich den Palästen, ihren Prototypen. Das geht auch aus Pindar hervor (Ol. XIII, 21), wo man lesen kann, daß die Korinther die ersten gewesen sind, die Giebel auf die Göttertempel setzten, was beweist, daß dieser Typus für griechische Tempel in einer verhältnismäßig späten Zeit aufgekommen ist. (Darüber ist auch zu vergleichen der Aufsatz von S. Reinach »Aetos Prometheus«, Revue Archéologique 1907.) Der älteste griechische Tempel, von dem wir Überreste besitzen, das Heraion von Olympia (11. Jahrhundert v. Chr.), glich in seiner Konstruktion vielfach dem Palast von Tiryns. Sicherlich war es auch einmal wie der Palast flach gedeckt und erst später wurde ein abfallendes Dach darüber gesetzt, wie das Heraion denn auch nach Pausanias V, 16 ein flaches und über demselben ein abfallendes Dach besessen haben muß. So muß man annehmen, daß das abfallende Tempeldach aus der klassischen Zeit von den Häusern des nördlichen Typus entlehnt ist, zu denen die Hütte des Achilleus oder die Häuser der Phlegyer von Panopeus gehören; aber es könnten auch dorische Häuser sein, die von Einwanderern aus dem Norden mitgebracht worden sind.

Die Künstler der griechischen Bronzezeit liebten heraldische Gruppen in der Skulptur oder in anderen Kunstformen, wobei die untergeordneten Elemente sich nach einem Zentralpunkt kehrten. Das gleiche Prinzip zeigt

sich bei den frühbabylonischen Zylindern und in der Kunst von Lykien und Phrygien (hier ist der Aufsatz von A. Jolles »Die antithetische Gruppe«, Jahrb. d. K. d. Arch. Instituts 1904 zu vergleichen). In Griechenland stirbt dieses Prinzip mit dem Aufkommen der Achäer, dem Gebrauch des Eisens, dem Rundschild mit Buckel, den Fibulen und der Verbrennung der Toten aus; und es wurde durch das geometrische Dekorationsprinzip ersetzt, das von der Donauregion herkommt, in der Friese von Menschen und Tieren, ebenso wie geometrische Zeichnungen die Hauptdekorationen bildeten. In Mykenä hatte dies sich ereignet, ehe die alte Töpferkunst sich verschlechterte. So zeigt die sogen. Kriegervase aus den oberen Schichten eine Kriegerprozession in regulärer Homerischer Bewaffnung von Rundschilden mit Buckeln und langen Lanzen anstatt des Langschildes und des Bogens mit Pfeilen des Bronzealters. Hier ist kein Zentralpunkt mehr, auf den hin die Handlung sich wendet. Diese Szene findet ihr Pendant in einer gemalten Stele, ebenfalls aus den oberen Lagen von Mykenä, auf der drei Friese sind, dabei einer mit einer Kriegerprozession, wie auf der Vase, und dann ein Tierfries. Daß diese Dekorierung nachmykenisch ist, geht daraus hervor, daß sie auf einer Gipslage angebracht ist, die über einer mit Bildhauerarbeit versehenen mykenischen Stele liegt. So zeigt sich also das neue Prinzip in der Kunst gleichzeitig mit neuen Bewaffnungs- und Kleidungstypen, mit einer neuen Rasse, deren Dekorationsprinzip, wie die Olympiafunde beweisen, durchaus der aus dem Donaugebiete gleicht. — Wenn man allgemein angenommen hat, daß das Friesprinzip orientalisch ist, weil es in Ninive gefunden wurde, so wird dabei vergessen, daß die assyrischen Monumente nicht vor die Zeit von 900 v. Chr. zurückgehen, und daß sie von der Kunst des ägäischen Meeres beeinflußt worden sind und nicht umgekehrt.

In Böotien ist die geometrische Dekoration allgemein üblich gewesen, nicht allein auf Töpfereien, sondern auch auf gravierten Broschen. Aber die Böotier waren auch Achäer und wie Thukydides I, 12 berichtet, waren diese Achäer aus der Thessalischen Pelasgiotis durch eindringende illyrische Thessaler vertrieben worden. Auf den geometrischen athenischen und korinthischen Vasen ist weiter eine gewisse Technik, bei der eingeritzte Linien ebenso gebraucht wurden wie Farbe, meist so angesehen worden, daß der Einfluß böotischer Fibulen und anderer gravierter Bronzen, die mit Menschen- und Tierfiguren oder mit geometrischen Ornamenten geschmückt sind, hierbei vorliegt. Nun aber, da wir gesehen haben, daß das Friesprinzip auf der mykenischen Kriegervase gerade auftaucht, als die mykenischen Töpfer für ihre neuen vom Norden gekommenen Herren zu arbeiten beginnen; da die attischen und korinthischen Vasen die Technik böotischer Bronzen entlehnen, deren Dekoration zweifellos nordisch ist; da die Jonier, als sie sich nach der dorischen Invasion in Jonien niederließen, nicht die volle mykenische Kunst, sondern nur eine mit mykenischen Überbleibseln untermischte geometrische mitbrachten; und endlich, da keine Beispiele für solche Friese in der asiatischen Kunst vor dieser Zeit gefunden worden sind, so können wir den Schluß ziehen, daß das Friesprinzip auf den geometrischen Vasen von der durch die Achäer mitgebrachten Donaukunst herrührt. Und da ein enger Zusammenhang zwischen der Dekoration von Vasen und von Architektur besteht — mögen nun die Vasen oder die Architektur das Vorbild abgegeben haben —, so dürfen wir auch den Schluß ziehen, daß das Prinzip eine Reihe von Figuren, Menschen oder Tieren, stehend oder in Bewegung, ohne irgend eine Beziehung zu einem Zentralpunkt — das negative Hauptprinzip in der mykenischen Kunst — und ebenso das abfallende Giebeldach dem nordischen Einfluß zu verdanken ist. Es war also die Vereinigung nordischer Ideen mit technischer Geschicklichkeit des Südens, die uns den griechischen Tempel mit seinen Giebelskulpturen, seinen Friesen und seinen Metopen schenkte — diesen Wundern, die uns noch heute begeistern. *M.*

ARCHÄOLOGISCHES

Archäologische Nachlese aus Ägypten. (S. Kunstchronik Nr. 1 vom 9. Oktober 1908, Sp. 10.) Auf der Jahresversammlung der tätigsten aller in Ägypten arbeitenden wissenschaftlichen Vereinigungen, des Egypt Exploration Fund, am 10. November wurde Bericht über das archäologische ägyptische Jahr erstattet. Wir entnehmen darüber einiges dem Berichte der »Times«. — Ebensowenig wie die »Graecoroman Branch«, die durch die ernstliche Erkrankung Dr. Grenfells in ihrer Tätigkeit gehindert ist, hat der Archäological Survey die Möglichkeit, im nächsten Jahre etwas zu unternehmen, da ein Nachfolger für den abgegangenen Mr. Davis noch nicht gefunden ist. — Flinders Petrie machte für die British School of Archaeology in Ägypten und den Egyptian Research Account Ausgrabungen zu Athribis und in Memphis und zwar zu Athribis in dem Beginne der Ausgrabungsperiode, so lange die Überschwemmung über Memphis war. Athribis, an dem Rand der Wüste bei Sohag in Oberägypten, war die Stadt Hat-Repyt »die Festung der Repyt«, einer löwenköpfigen Göttin, die man sonst nirgends findet. Hier wurden eine Reihe Gräber aus der Pyramidenzeit aufgedeckt, die in einer Höhe von über 500 Fuß in die Felsenklippen eingeschnitten waren. Dann wandte aber Prof. Petrie seine ganze Tätigkeit den Operationen auf der ungeheuren Stätte von Memphis zu, auf der drei Monate mit Arbeit zugebracht wurde. Der ganze große Temenos des Ptah konnte festgestellt werden und dadurch war die Möglichkeit vorhanden, den von Herodot gegebenenen Bericht zu verfolgen. Die Umzäunung des Heiligtums des Schöpfergottes von Memphis war $^1/_2$ km lang und 250 m tief. Ebensoviel Raum nimmt auch der große Tempel von Karnak ein. — Weigall fand die Überreste eines ptolemäischen oder römischen Tempels zu Kossair. Noch im August räumte er das Grab des Rames zu Theben aus der Zeit des Amenophis III. und IV. (XVIII. Dynastie) aus und fand darin ganz hervorragend schöne Reliefs, wie sie sich in dieser Nekropole noch nicht besser gezeigt hatten. — — Die amerikanische Expedition des Metropolitan Museum of art in New York, die auf dem Pyramidenfeld von Lisht grub (s. Kunstchronik l. c.), beschäftigte sich diesmal hauptsächlich mit der Pyramide des Amenemhat I. Ein großer Teil ist jetzt aufgedeckt. Über dem Tempel und auf den Abhängen der eingestürzten Pyramide stand einst ein blühendes Dorf, das in die XXII. Dynastie zu datieren ist. Quibell berichtete, daß die Ausgrabungen zu Saqqara an vier verschiedenen Plätzen vorgenommen wurden: 1. in dem Jeremiaskloster, 2. in dem Tempel der Tetapyramide, 3. an der Osteite der Stufenpyramide, 4. längs der Reihe der Mastabas im Norden der Einzäunung der Stufenpyramide. Auf dem Niveau der XIX. Dynastie im Tetatempel wurde ein vorzüglich erhaltenes Brettspiel mit seinen Steinen wohl verpackt in einer Schublade gefunden. — E. R. Ayrton, der zusammen mit Davis im Biban el Moluk zu Theben Untersuchungen anstellte, entdeckte in dem bereits geöffneten Grab des Ramses VI. (XX. Dynastie) in beträchtlicher Tiefe einen tiefen Schacht, der in eine Einzelkammer führte, die ganz mit Schutt angefüllt war. Daraus wurden verschiedenartige Töpfereien, Alabastervasen mit dem Namen Ramses II. und eine kleine Anzahl Schmuckgegenstände hervorgeholt. — Prof. John Garstang von der

Universität Liverpool nahm die Ausgrabungen in den Gräbern der XII. und XIII. Dynastie zu Abydos wieder auf und fand dabei eine interessante Sammlung von typischen Altertümern aus diesen Perioden. — Zu Tell Timai im Delta wurden von Edgar eine Anzahl Marmorköpfe und Glieder von feinster griechischer Arbeit gefunden. — Ein Nest ptolemäischer Goldmünzen wurde zu Samanoud und Juwelen wie andere kleine Funde zu Tell Tebileh, einem alten Begräbnisplatz nahe bei Dekernes, ausgegraben. — Zwischen dem Nildamm und der Insel El Hessa hat man nicht weniger wie elf Begräbnisstätten gefunden, deren Prüfung mehr als zwei Monate in Anspruch nahm. Wenn auch die Funde — es wurde u. a. ein Hundefriedhof und ein Begräbnisplatz für Verbrecher und Sklaven gesichtet — von nicht großer Wichtigkeit waren, so waren die anthropologischen Resultate von höchster Bedeutung. Von den frühesten prädynastischen Zeiten bis zu den frühesten Dynastien war der ganze Distrikt durchaus ägyptisch in seinem Charakter. Die Rasse, die ihn bewohnte, war nach Prof. Elliot Smith auch rein ägyptisch. Während der früheren Dynastien und im alten Reich schien aber die Bevölkerung vom ägyptischen Einfluß isoliert worden zu sein; denn der Gebrauch von primitiven Gerätschaften, Waffen und Gebrauchsgegenständen dauerte länger fort, als es in Ägypten der Fall war. Die handgefertigte, mit Kieseln polierte Töpferei entwickelte Formen, die man in Ägypten nicht kennt, und eingeschnittene Dekorationen, wie sie für Nubien charakteristisch sind. Die Bevölkerung wurde gänzlich von ägyptischem Einfluß abgeschnitten und, wie Prof. Elliot Smith auf Grund von anatomischen Untersuchungen annimmt, vermischte sie sich mit negroiden Elementen, während in Ägypten selbst die Bevölkerung sich gleich blieb. Im neuen Reich dann war der Einfluß der ägyptischen Kultur wieder vollständig vorhanden und blieb mit ganz kleinen Unterbrechungen so bis in die christliche Periode. *M.*

AUSSTELLUNGEN

× In **Berlin** hat der Salon *Cassirer* eine große Kollektivausstellung des Grafen *Leopold von Kalckreuth* eröffnet, die über dreißig Ölgemälde und zahlreiche kleinere Studien umfaßt. Darunter befindet sich neben älteren und jüngeren Porträts der Gattin und der Kinder des Künstlers und bekannten Motiven aus Stuttgart und der Gegend von Waldenburg eine neue Gruppe von Bildern des Landsitzes und Gartens, die Kalckreuth sich in der Lüneburger Haide angelegt hat. Einige Stadtszenerien aus Hamburg und ein schönes Bild des Leuchtturms von Cuxhaven stammen gleichfalls aus der letzten Zeit. Die Ausstellung gibt einen sehr lehrreichen Einblick in Kalckreuths Art und Kunst.

Eine rückblickende Ausstellung brabantischer Bildhauerkunst wird im Mai kommenden Jahres gelegentlich der Jubiläumsfeste der dortigen Universität in Löwen eröffnet werden. Es wissen wenige, daß im 15. und 16. Jahrhundert die belgischen »Bildschneider« den vlämischen Primitiven gleich, in ganz Europa berühmt waren. Wenige nur wissen, daß die schönsten Bildhauerarbeiten in den deutschen, französischen, holländischen und schwedischen Kirchen von Belgiern gefertigt wurden. In diesem Lande selbst schlummern in den Winkeln und auf den Böden der Kirchen viele schöne vergessene Werke der damaligen, so fruchtbaren Kunstepoche. Gleichwie die unvergeßliche Ausstellung von Brügge die ursprünglichen Vlämen zu neuem Ruhme erweckt hatte, will jetzt Löwen den damaligen Bildhauern und Bildschnitzern Brabants zu gleicher Ehre verhelfen. *A. R.*

Kreuznach. Hier fand im Dezember eine historische Leihausstellung vorwiegend kunstgewerblichen Charakters statt. Die Ausstellung versuchte einen Überblick über den Kreuznacher künstlerischen Privatbesitz zu geben, und dabei kam allerlei Interessantes zum Vorschein, besonders schöne Stücke in Schmuck, Emailuhren und Porzellan aus dem 17. und 18. Jahrhundert.

SAMMLUNGEN

× In der **Nationalgalerie** ist jetzt im Vorsaal des zweiten Stockwerkes der *Tierfries Paul Meyerheims*, dessen Überdeckung durch eine provisorische neue Wandverkleidung viel Staub aufgewirbelt hat und sogar in der Tschudi-Affäre eine eigentümliche Rolle spielte, wieder *freigelegt* worden. Als vor drei Jahren, im Winter 1906, für die Jahrhundertausstellung das hallenartige Vestibül jenes Stockwerkes der Galerie mit benutzt werden mußte und (um einen passenden Rahmen für die Bilder des endenden Rokoko abzugeben, die dort einquartiert werden sollten) von Peter Behrens einen Wandeinbau erhielt, mußte auch der Fries durch eine Stoffverkleidung verdeckt werden, damit der Raum einen einheitlichen Charakter aufwies. Als dann nach der Jahrhundertausstellung der Saal in seiner neuen Gestalt bestehen blieb und die im Besitz der Nationalgalerie befindlichen Bilder und kleineren Skulpturen vom Ende des 18. Jahrhunderts aufnahm (hauptsächlich Werke der Berliner Schule, von Chodowiecki, Weitsch, Tassaert, Schadow u. a., sowie die Berliner Porträts von Graff), behielt er auch jene eingebauten Wände von Behrens mit der Stoffverkleidung der oberen Partie. Meyerheim hat dies zeitweilige Verschwinden seines Wandfrieses als eine Kränkung empfunden — sicherlich war es nie so gemeint —, und die Gegner des Direktors der Nationalgalerie in der älteren Berliner Künstlerschaft haben den Fall weidlich ausgenutzt, um seine vorgesetzte Behörde gegen ihn einzunehmen. Nun ist, zugleich mit dem Fall Tschudi, auch dieser Streitpunkt aus der Welt geschafft. Daß freilich der betreffende Saal jetzt, mit den plötzlich aufhörenden weißen Wänden Behrens' und der darüber hervorlugenden Goldornamentik der wenig geschmackvollen ursprünglichen Dekorattion der Galerie besonders schön aussieht, wird niemand behaupten.

VEREINE

Die Gesellschaft der Freunde der Königlichen Museen des belgischen Staates zu Brüssel, deren Vorsitzender der Staatsminister Beernaert, deren Sekretär Paul de Mot, einer der talentvollen Söhne des Brüsseler Oberbürgermeisters, ist, hielt im Brüsseler alten Museum ihre erste Jahresversammlung ab. Die Gesellschaft, die seit nur einem Jahre besteht, zählt bereits 300 Mitglieder und besitzt augenblicklich schon ein Barvermögen von rund 50000 Franken. Im Laufe des ersten Geschäftsjahres führte sie geschenkweise dem Altertumsmuseum im Cinquentenaire-Park einen Marmorkopf griechischen Ursprunges, aus der Zeit des vierten Jahrhunderts n. Chr. und aus den Kleinasiatischen Ausgrabungen stammend, zu; ferner ein Basrelief der Schule von Tournai aus dem 14. Jahrhundert, ein in der Kunstgeschichte als klassisch geltendes Werk. *A. R.*

VERMISCHTES

× **Der Kunstkonflikt im deutschen Reichstage,** von dem schon in Nr. 10 der »Kunstchronik« kurz Bericht gegeben wurde, hat nun einen Ausgang gefunden, der in allen Kreisen der Künstler und Kunstfreunde lebhaften Widerspruch hervorrufen wird: die drei Gemälde von

Angelo Jank an der Hauptwand des großen Sitzungssaales werden gegenwärtig *entfernt*, um *nicht wieder dort angebracht zu werden.* Man wollte, wie es scheint, eine Debatte über die Angelegenheit im Plenum vermeiden und hat unter der Hand die Stimmung der Abgeordneten »sondiert«. Dabei hat sich nun herausgestellt, daß mit verschwindenden Ausnahmen die Mitglieder aller Parteien einer Beibehaltung der Jankschen Wandgemälde *abgeneigt* waren! Daraufhin hat denn nun der Präsident die Herabnahme der Bilder bestimmt, so daß die Reichsboten, wenn sie am 12. Januar aus den Weihnachtsferien zurückkehren, die großen Wandfelder über dem Platze des Präsidiums und den Bänken des Bundesrates wieder mit den wohlbekannten Leinwandstücken bedeckt vorfinden, die dort seit fünfzehn Jahren prangten. Wie man hört, hält sich die gegenwärtige »Kommission für die Ausschmückung des Reichstages« durch die Beschlüsse der früheren Kommission, die im Jahre 1904 Janks Skizzen akzeptierte, nicht mehr in vollem Umfange gebunden! Es scheint, daß man sich darauf versteifen will, Jank habe die Bilder bei der Übertragung aus jenen Entwürfen ins große Format wesentlich »verändert«; und daß man erst die Gutachten von Sachverständigen einholen will, die bekunden sollen, ob diese »Änderungen« sich innerhalb oder außerhalb des Üblichen und Erlaubten bewegen, bevor man den Künstler angemessen entschädigt! Dies Vorgehen ist in hohem Maße peinlich und befremdend. Es zeigt abermals, wie wenig Verständnis leider in künstlerischen Angelegenheiten vom Reichstage zu erwarten ist. Rein sachlich genommen, ist es zunächst gegen jedes gesunde Gerechtigkeitsgefühl, daß die Beschlüsse der Kommission des früheren Reichstags dem Parlament, das aus den Wahlen von 1907 hervorgegangen ist, nicht mehr maßgebend sein sollen. Daß ein Maler, der seine Aufgabe ernst nimmt, bei einer Übertragung ins große Format mancherlei ändert, ist selbstverständlich; es gehört schon eine starke Unkenntnis von Kunstdingen dazu, wenn man sich darüber aufhält, oder eine hervorragende Begabung zu jesuitischer Tüftelei, wenn man daraus dem Künstler einen Strick drehen will. Die Skizzen waren eine Zeitlang während der letzten Wochen in der Wandelhalle des Reichstags ausgestellt; man konnte deutlich erkennen, daß Jank allerdings Einzelheiten geändert hat, die aber *sämtlich der künstlerischen Wirkung in hohem Maße zugute gekommen sind.* So hat das Sedanbild in der Mitte, das in der Skizze noch etwas nach Apotheose aussah, diese Züge, die bei der Ausführung im großen recht phrasenhaft gewirkt hätten, verloren und einen ganz andern Tenor angenommen. Vor allem ist der Gestalt Kaiser Wilhelms I. alles Bombastisch-Triumphatorische genommen, sie hat nun die wundervolle schlichte Würde erhalten, die der Erscheinung dieses Monarchen eigen war. Durch Einfügung einer Ulanengruppe ferner, die dem Zuge der Fürsten voranreitet, ist die Komposition geschlossener geworden, ist überdies eine interessante Bewegung in das Ganze gekommen. Ebenso ist das rechte Seitenbild (Friedrich Barbarossa nimmt die Huldigung des unterworfenen Mailand entgegen) und das Gemälde zur Linken (Karl der Große empfängt die Gesandtschaft Harun al Raschids) durch die Korrekturen seit dem ersten Entwurf geschlossener, einheitlicher, dekorativ wirksamer geworden. Was also wollen die Herren? Die Wahl der Motive, über die sich gewiß streiten läßt, ist seinerzeit vom Reichstage ausdrücklich gebilligt worden. Die »Kritik« aber, die an die Ausführung durch Jank angelegt worden ist, kann ihrem Inhalt nach nur ein Lächeln seitens aller Fachmänner erwecken, während sie ihrer Form nach empörend war. Ein »Flugblatt«, das der Zentrumsabgeordnete Dr. *Pfeiffer* im Hause verteilt hat, arbeitet mit lauter äußerlichen und unwichtigen Nebendingen; es wird hinlänglich charakterisiert durch den Passus, in dem der Bamberger Klerikale den Maler moniert, bei den Fähnchen seiner Ulanen auf dem Sedanbilde stehe das Weiß fälschlich über dem Schwarz, während es 1870 noch unter dem Schwarz stand!! Ähnlich sind die Einwendungen gehalten, die Pfeiffers lebhaftester Sekundant: der Freikonservative Dr. *Arendt*, gegen die Bilder erhebt. All diesen laienhaften, mehr als verwunderlichen Nörgeleien gegenüber steht es fest, daß Angelo Jank eine überaus tüchtige (übrigens, weiß der Himmel! in keinem Eckchen provozierend »moderne«) Arbeit geleistet hat, die weitaus zum Besten gehört, was in Deutschland auf dem Gebiete der realistischen Historienmalerei für monumentale Zwecke seit Jahr und Tag geschaffen worden ist. Der Feldzug der Parlamentarier gegen diese respektable Schöpfung eines deutschen Künstlers muß tief verstimmend wirken. Das jedoch ist nur die eine Seite der Sache. Die andere ist die Frage: was soll nun an die Stelle der Gemälde Janks kommen? Und da ist es höchst bedenklich, daß man tatsächlich geneigt zu sein scheint, wieder auf die einst mit Recht verworfenen Vorschläge *Anton von Werners* zurückzukommen, der (wie er erst kürzlich selbst in einer Zuschrift an die »Post« mitgeteilt hat) folgende schöne Bildertrias empfahl: in der Mitte Kaiserproklamation in Versailles, links Grundsteinlegung des Reichstages, rechts feierliche Eröffnung des Wallot-Hauses! Natürlich alles ausgestattet mit Massenversammlungen von mehreren hundert modernen Porträtfiguren, die dann über den Häuptern einer lebenden Schar von wiederum mehreren hundert Köpfen leuchten würden! Dieser Vorschlag ist völlig undiskutabel; wenn man ihn wirklich jetzt ausführen sollte, könnte die deutsche Kunst ihr Antlitz verhüllen. Kurz: das ganze Bild, das dieser Konflikt darbietet, ist so unerquicklich wie möglich und leider nur zu bezeichnend für die Zerfahrenheit und Unsicherheit unserer künstlerischen Zustände.

× **Harro Magnussens Nachlaß**, der einige Zeit bei Schulte in Berlin ausgestellt war, steht nun im Atelier des Künstlers (Grunewald, Jagowstr. 2) zum öffentlichen Verkauf. Unter den kleineren Arbeiten befindet sich auch die vollendete Büste der Gruppe »Lebensdurst«.

× Von **Max Liebermann** erscheinen demnächst (im Verlage von Bruno Cassirer und Julius Bard, Berlin) eine Publikation von *sieben Radierungen* mit Text von *Oscar Bie* und elf Zeichnungen in farbigem Lichtdruck, die in dem Text verteilt sind. Von Liebermanns Originalradierungen erschienen bisher zwei Publikationen, die aber zurzeit völlig vergriffen sind; die letzte (Kalt-Nadelarbeiten) kam vor zehn Jahren in den Handel. Die neueste Blätterfolge führt die Titel: Holländische Landschaft, Selbstporträt, Rindermarkt, Simson und Delila, Netzeflickerinnen, Badende Jungen, Judenviertel in Amsterdam. Nur zwei von ihnen (Netzeflickerinnen und Rindermarkt) sind älteren Datums, die übrigen hat Liebermann in den letzten zwei Jahren für das zu erwartende Werk gearbeitet. Der Verlag hat für die Herausgabe die unhandliche Mappenform vermieden und die Radierungen in Form eines Buches in Großfolio gegeben; die einzelnen Drucke sind so leicht in das Buch eingeheftet, daß sie der Sammler, der sie unter Rahmen legen will, mit Leichtigkeit und ohne Gefahr für die Blätter herausnehmen kann. Für den Deckel aus Pergament hat Liebermann eine Originallithographie beigesteuert. Es wird eine einmalige Auflage von 200 Exemplaren à 100 Mk. hergestellt (die ersten dreißig Exemplare, à 200 Mk, sind vom Künstler signiert und enthalten außer den eingehefteten Radierungen eine zweite Folge der sieben Drucke im Passepartout). Der Verlag fordert zur Subskription auf.

ENTGEGNUNG WEGEN ANTONIO PISANO

Berichtigend zu meinem Referat über Antonio Pisanello[1]) glaubt von Hadeln auf einen »bösen Irrtum« aufmerksam machen zu müssen, der mir dabei unterlaufen sein soll. Seine Ausführungen[2]) hätten sich in dem einzigen Satze zusammenfassen lassen: Der in dem B.'schen Referat erbrachte Nachweis, daß der berühmte Medailleur Pisanello Antonio und nicht Vettore geheißen hat, wie Vasari wahrscheinlich auf Grund der Inschrift des bekannten Gemäldes der Berliner Galerie behauptet, ist dahin zu ergänzen, daß ein Vettore Pisano überhaupt nie existiert hat, weil die Inschrift gefälscht ist. v. H. glaubt mich auf den Aufsatz Tschudis in den Jahrbüchern der pr. K. aufmerksam machen zu müssen. Tschudi, der hierin zu einem abschließenden Urteil über das Bild nicht gekommen ist, sagt am Schlusse seiner Ausführungen wörtlich: »Es lassen die ursprünglichen Lettern keinen Zweifel an ihrer Echtheit aufkommen!« Die ganze an die Echtheit bezw. Fälschung der Inschrift sich knüpfende — mir wohlbekannte — Frage habe ich der Übersichtlichkeit der Deduktion wegen fortgelassen (zumal ich das Gemälde nur aus einer schlechten Abbildung kannte) und mich mit dem allgemeinen Hinweis begnügt, daß nach den Forschungen Biadegos aus »zeitlichen« sowohl, wie aus »stilistischen« Gründen Antonio Pisanello nicht als Urheber des Bildes in Betracht kommen konnte. Auf weitere Erörterungen über die Existenz oder Nichtexistenz des »Vettore« — eine Frage, die für mich von ganz sekundärem Interesse war — konnte ich verzichten, da ich ja nur über den *Antonio Pisanello* zu schreiben hatte und mir der Vettore, durchaus nicht wie von Hadeln glauben machen will, eine »Hilfskonstruktion« gewesen ist. Mein »böser Irrtum« besteht nun darin, daß ich überhaupt noch an die Existenz des Vettore glaubte. Allein mir scheint, der Irrtum ist hier, so lange wir uns an das *vorliegende* Tatsachenmaterial halten müssen, nicht auf meiner Seite zum mindesten ist aber Hadelns kategorische Erklärung »einen Vettore hat es niemals gegeben« eine etwas voreilige Schlußfolgerung. Denn selbst wenn die Inschrift wirklich von A bis Z gefälscht ist, bleiben nur zwei Möglichkeiten übrig. Entweder fußt, wie auch von Hadeln meinem Referat entsprechend annimmt, Vasari bezw. dessen Gewährsmann auf dieser Inschrift, dann ist diese spätestens am Anfang des 16. Jahrhunderts in Verona gefälscht und dann mit der Absicht auf einen damals noch bekannten Veroneser Künstler hinzuweisen. Um den Medailleur Pisanello kann es sich dabei nicht handeln. Denn abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit, daß ein Veroneser Bilderfälscher damals über den Vornamen eines der berühmtesten Söhne der Stadt nicht Bescheid gewußt habe, hätte der Maler der Inschrift damals wohl kaum in der Heimatstadt seines Helden bei diesen Absichten es gewagt, dessen *Vornamen* zu erfinden. Er hätte ja nur die Signatur Pisanellos auf einer der damals wie noch heute überall in Italien erreichbaren Medailleninschriften Pisanellos nachbilden brauchen, um den erwünschten Effekt zu erzielen. Warum hätte denn der Fälscher zumal in Verona eine *ungewöhnliche* statt der *gangbarsten* Fassung der Signatur bevorzugen sollen? Fußt aber Vasari, dem der Fassung der Texte in den beiden Auflagen nach zu schließen, wahrscheinlich *zwei* Veroneser »Pisani« genannt wurden, die er zusammenwirft, *nicht* auf dieser Gemäldeinschrift, dann müssen wir eben eine zweite Quelle für Vasaris Vettore annehmen und *erst recht* an die Existenz des Vettore Pisanello glauben!

Auch der sehr überflüssige Hinweis auf Venturis Pisanello-Buch, auf das mich von Hadeln aufmerksam machen zu müssen glaubt, erledigt sich ja wohl durch den Umstand, daß ich in der zweiten Spalte meiner Darlegungen, wie jeder wissen kann, der die Schrift wirklich kennt, gegen die von Venturi dort gemachten Angaben über Pisanellos Todesjahr polemisiere! Ein weiterer Irrtum v. Hadelns!

Fritz Burger.

1) Kunstchronik XX, Nr. 5 vom 13. November.
2) Kunstchronik XX, Nr. 7 vom 27. November.

ANTWORT HIERAUF

Ich kann nur bitten, Burgers Referat in Nr. 5 und meine Berichtigung in Nr. 7 dieser Zeitschrift nochmals zu lesen.

Hadeln.

NEUE KUNSTLITERATUR

Ausführliche Besprechung vorbehalten. Rücksendung kann nicht stattfinden

Grundriß der Anatomie für Künstler. Von Mathias Duval. Deutsche Bearbeitung v. Ernst Gaupp. 3. verm. Aufl. Mit 4 Tafel- u. 88 Textabb. Verlag von Ferd. Enke in Stuttgart. M. 7.—

Handbuch des Kunstgewerbe-Vereins zu Hamburg. Im Verlage des Vereins. 1908

Inhalt und Besprechungen von Heft 1–100 der Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Verlag J. H. Ed. Heitz in Straßburg.

Die Lotosblume. Eine Studie. Von Ad. Micholitsch. Selbstverlag.

Das perspekt. Skizzieren nach drei Liniengesetzen. Von W. C. M. Vorwerk. Verlag von Boysen & Maasch in Hamburg. M. —.70

Fürst Johann II. von Liechtenstein und die bildende Kunst. Von Karl Höß. In Kommission bei Anton Schroll & Cie. in Wien. Kronen 15.—

Die Kunst Albrecht Dürers. Von Heinr. Wölfflin. 2. verm. Aufl. Mit 144 Abb. Verlag F. Bruckmann A.-G., München. Leinwd.

Beiträge zur Geschichte der Fayence-Fabrikation in Jeverland und Ostfriesland. Von O. Riesebieter. Verlag von Gerhard Stalling in Oldenburg.

Die Kunst in Italien. Eine Einführung in das Wesen und Werden der Renaissance. Von Fritz Knapp. Verlag von Dr. Franz Stoedtner in Berlin. Leinwd.

Hans Fugger (1531–1598) und die Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der Spätrenaissance in Süddeutschland. Von Georg Rill. Mit Titelbild und 26 Tafelbildern. Verlag von Duncker & Humblot in Leipzig. M. 5.—

Der Kruzifixus in der bildenden Kunst. Von Gustav Schönermark. Mit 100 Abb. Verlag J. H. Ed. Heitz in Straßburg. Leinwd. M. 12.—

Mainzer Zeitschrift. Z. des Röm.-Germ. Zentral-Museums und des Vereins z. Erforschung d. Rhein. Gesch. u. Altertümer. Mit 6 Tafeln u. zahlr. Abb. im Text. 1908. In Kommission bei L. Wilckens in Mainz.

Hundert Jahre Bamberger Theater. Festschrift z. E. T. A. Hoffmann-Feier. Verlag E. W. Hepple in Bamberg.

Die Bücher der Bibel. Hrsg. v. F. Rahlwes. Zeichnungen von E. M. Lilien. Bd. 1: Überlieferung und Gesetz. Heft 1—3 (je 1.50). Verlag George Westermann in Braunschweig.

Die Meister der Malerei und ihre Werke. Fünf Jahrhunderte Malkunst in Deutschland, Italien, Spanien, Frankreich, England u. d. Niederlanden, 1400—1800. Von Max Rooses. Mit 423 Abb., dar. 13 Farbendrucktafeln. Verlag Wilhelm Weicher in Berlin u. Leipzig. M. 12.—

Giovanni Segantini. Mit e. Geleitw. v. W. Kotzde. Hrsg. v. d. Freien Lehrervereinigung f. Kunstpflege. M. 1.—; *Fritz v. Uhde.* Mit Geleitw. v. Alex. Troll. M. 1.—. Verlag Jos. Scholz in Mainz.

Svenska Portratt i offentliga samlingar. Utgifna under medverkan af Personhistorike Samfundet. I: N. Sjöberg, Drottningsholm; II: Gripsholm Vasatiden. Hasse W. Tullbergs Förlag, Stockholm.

Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. Par André Michel. Tome III: Le Réalisme. Les debuts de la Renaissance. Première partie. Librairie Armand Colin à Paris. Frcs. 15.—

L'Architecture et la Décoration Francaises au XVIIIe et XIXe siècles. Première Série. Librairie centrale d'art et d'architecture à Paris. Livr. 1—5.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 13. 22. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

AUSSTELLUNG CHINESISCHER GEMÄLDE IN DER KÖNIGL. AKADEMIE DER KÜNSTE ZU BERLIN

Von Oscar Münsterberg

China ist uns eine ferne aber keine fremde Welt. Seit den Tagen der großen Jesuiten, die als Träger europäischer Wissenschaft und Kultur gern gesehene Gäste am Kaiserhof in Peking waren, ist Verkehr und Handel niemals unterbrochen worden. Die Literatur über China ist ungeheuer reich, und nicht minder umfangreich sind die Sammlungen in Europa und Amerika. Jeder Handelsmann oder Globetrotter hat viele Kuriositäten in die Heimat mitgebracht und wenn er oder seine Erben nicht recht wußten, was sie mit diesen Produkten einer fremden Kultur anfangen sollten, dann pflegte das öffentliche Museum die letzte Station der heimatlosen Stücke zu werden. Daneben hat der Handel Millionen Stücke von Porzellan und Bronzen, Steinschnitzereien und Stoffen zur malerischen Ausschmückung der Zimmer in das Ausland gebracht.

Wir können in Deutschland chinesisch sprechen lernen, wir haben zahlreiche Übersetzungen der Chinaschriften, wir kennen die Lehren von Buddha, Confucius und Laotse, wir imitieren seit dem 15. Jahrhundert chinesische Porzellane, wir kennen alle Techniken und Formensprachen, aber vergeblich suchen wir in den Museen und in der Literatur nach der — hohen chinesischen Kunst.

Leichtsinnige Schriftsteller erklärten einfach: es gibt keine hohe Kunst, in Ostasien besteht kein Unterschied zwischen hoher und angewandter Kunst, es gibt nur Zweckkunst usw. Diese Märchen sind zwar längst widerlegt, aber immer noch gibt es begeisterte Asienschwärmer, die z. B. kritiklos nicht jene historisch entstandene, symbolische Wertschätzung gewisser japanischer Töpfereien oder Metallarbeiten von der Wertung der wirklichen hohen Kunst in Ostasien unterscheiden können. Als wenn wir Schnupftabakdosen von Napoleon oder Friedrich dem Großen, und wenn sie noch so kunstvoll sind, *nur* des Kunstwertes wegen so teuer wie gute Ölgemälde bezahlen!

Wenn es aber eine hohe ostasiatische Kunst wie bei uns in Europa gibt, warum ist bisher so wenig davon zu uns gekommen, weshalb fehlen alle Berichte? Hierbei kommt jenes Gesetz zur Erscheinung, das seit ewigen Zeiten die Übertragung der Kulturen und ihrer Werke beherrscht hat. Ein jedes Volk, z. B. unsere Landsleute in Afrika, nehmen von unserer Kultur nur das auf, was sie verstehen und was sie innerhalb ihrer eigenen durch Klima und Tradition begrenzten Existenzbedingungen, gebrauchen können. Der Regenschirm schützt den Afrikaner, die Flinte hilft ihm, aber was soll er in seiner Hütte mit Bildern und Kunstwerken, Möbeln und Nippessachen anfangen. Und so umgekehrt nahm Europa von Asien die Porzellane und Seiden, den Tee und Reis auf, aber nicht die auf Seide gemalten Bildrollen, da sie in dem Rahmen europäischer Häuser keine praktische Verwendung finden konnten und als Kuriositäten viel zu teuer waren.

Den Kunstwert der Bilder verstanden die Händler des Westens nicht und Kunsthistoriker sind früher niemals nach Asien gewandert. Dazu kommt, daß naturgemäß die Kunstwerke nicht massenweise am Markte sind und in Asien selbst seit Jahrhunderten sehr teuer bezahlt werden. Öffentliche Sammlungen gibt es in China nicht, und nur Eingeweihte können mit vieler Mühe in die Schatzhäuser der Großen und Reichen des Landes Einblick erhalten. Die hohen Preise schließen für den Kaufmann ein derartig großes Risiko in sich, daß er einen Ankauf auf Spekulation nicht wagt, um so weniger da kein ständiger Markt in Europa vorhanden ist und nur mühselig die wenigen Interessenten in der Welt aufgesucht werden können. Diese Verhältnisse machen es auch sehr wenig wahrscheinlich, daß in Zukunft ein wesentlicher Umschwung der Verhältnisse eintreten wird. So unglaublich es erscheint, so ist es doch Tatsache, daß z. B. moderne japanische gedruckte Bücher in Europa nur mit größten Schwierigkeiten, wenn überhaupt, zu erhalten sind und selbst ein Eingreifen der Diplomatie an diesem Zustande nichts zu ändern vermochte. Er liegt in den Verhältnissen begründet.

Unter diesen Umständen ist es mit größter Dankbarkeit zu begrüßen, wenn Frau *Olga Julia Wegener* das große Wagnis ausgeführt hat und eine Sammlung chinesischer Gemälde nicht nur mühselig und geschickt gesammelt, sondern auch auf eigene Kosten zu uns gebracht und der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt hat. Ebenso gebührt der Kgl. Akademie der Künste unsere wärmste Anerkennung für das Verdienst, das sie sich mit der sehr geschmackvollen und verständnisvollen Aufstellung der Sammlung erworben hat. So

ist es ermöglicht, daß zum ersten Male in Deutschland gewisse Seiten dieser fremden Kunst an typischen Beispielen studiert werden können.

Viele Beschauer werden verständnislos vor dieser ausländischen Formensprache stehen und enttäuscht weggehen. Aber allen, die wirklich vorurteilsfreie Kunstkritik üben können, rate ich, so oft wiederzukommen, bis sie innerhalb der Eigenart der fremden Sprache die Schönheiten im einzelnen erkennen gelernt haben. Sie werden dann intime Reize in Linie und Farbe, in Auffassung und Komposition entdecken, die eine Bereicherung ihrer Kunstkenntnisse bedeutet.

Es gibt besonders gelehrtsein wollende Fanatiker, die behaupten, daß man chinesisch sprechen, die Religion und Sitten verstehen und im Lande gereist sein muß, um sich ein Urteil über die Kunstwerke erlauben zu dürfen. Aber wird uns wirklich der Pergamenische Fries in seinem Kunstwert verständlicher, wenn wir griechisch sprechen, die religiöse Idee verstehen und die Landschaft des Aufstellungsortes kennen? Und wie sollen wir der Kunst ausgestorbener Völker gerecht werden können, da wir ihre Sitten niemals beobachten, oft nicht ihre Sprache verstehen können.

Kunst braucht keine gelehrten Kommentare, sondern nur geschulte Augen, denn gute Kunst ist in der ganzen Welt und zu allen Zeiten innerlich immer verwandt, zwar nicht in dem lokalen Kolorit, wohl aber in den wirklich künstlerischen Qualitäten, auf die es doch schließlich allein ankommt. Den Beweis hierfür empfing ich wiederholt durch die instinktiv richtige Kritik von Kennern der europäischen Kunst, die zum ersten Male in der Wegener-Sammlung ein chinesisches Bild zu sehen bekamen.

Die chinesische Kunst erlebte etwa im 5. Jahrhundert n. Chr. ihre erste künstlerische Höhe. Neben vorwiegend buddhistischen Bildern wurden auch Genrebilder erzählenden Inhalts in kräftiger Linienführung mit auskolorierten Flächen hergestellt. Originale aus dieser Zeit sind nur ganz vereinzelt erhalten. Die häufig auftretende Angabe, daß man nur in Japan, nicht in China alte chinesische Originalbilder finden kann, ist eine völlig unbewiesene Behauptung. Tatsache ist, daß bisher alle besten und ältesten chinesischen Bilder, so einige Bilder im British Museum und im Musée Guimet aus China stammen und bisher — außer den Fresken und Skulpturen in den Nara-Tempeln — nur ganz wenige Kunstwerke vor dem 11. Jahrhundert weder aus dem kaiserlichen Schatzhause noch aus den Tempeln Japans publiziert sind, obgleich heute bereits über tausend chinesische Bilder in teilweise glänzenden japanischen Reproduktionen der Welt bekannt gegeben sind. Es ist kaum anzunehmen ist, daß gerade die am höchsten geschätzten, die ältesten Bilder nicht veröffentlicht worden sein sollen. Das Fehlen der alten Bilder ist auch historisch leicht verständlich, da die alten Schätze des 7. und 8. Jahrhunderts von eingewanderten buddhistischen Priestern hergestellt sind und das Sammeln von Kunstwerken des Festlandes erst im 14. Jahrhundert in Japan begann.

Unter dem Einfluß der lyrischen Dichtkunst entstand in China eine impressionistische Kunst, die besonders in der Schwarz-Weiß-Malerei etwas Neues in der Welt geschaffen hat. Diese Kunst wurde besonders in der südlichen Sung-Dynastie gepflegt. Es ist daher sehr erklärlich, daß die in Peking gesammelte Wegener-Kollektion keine derartigen Bilder enthält. Mehrere Bilder sind in diesem Stile aber in späterer Zeit gemalt (Saal V, Nr. 141; VI, Nr. 159 usw.).

Gleichzeitig entwickelte sich eine mit feinem Pinsel oft in lustiger Farbenfreudigkeit gemalte Miniaturmalerei, die bald in langen Bilderrollen (vgl. spätere Ausführungen in diesem Stile Saal I, Kästen), bald in Hängebildern (Saal VIII, Nr. 210, 208) interessante Kulturschilderungen geben. Im nördlichen China, wo die steil zerklüfteten Berge und weiten Ebenen das Volk ernster und härter geformt haben, bleibt die Betonung der Kontur besonders bevorzugt, und der steile Aufbau der hoch getürmten Gebirge gibt einen scharfen Gegensatz zu den weich gerundeten Bergformationen der südlichen Landschaft. Daneben wurden Blumen und Tiere bald in phantastisch stilisierter Form, bald in naturalistischer Weise gemalt.

Dieses reiche Repertoire besteht im wesentlichen bereits am Ende des 13. Jahrhunderts, als durch die Mongolen ein etwas glatter persischer Stil aufkommt.

Gleichzeitig beginnt der aus der Religion, Geschichte und besonders der Literatur fließende geistige Quell zu versiegen. Es entsteht eine Konvention, die am alten Stil festhält und mit immer neuen technischen Raffinements die klassischen Vorbilder der alten gefeierten Meister sowohl kopiert, als auch besonders repetiert. Z. B. die großzügigen Lotosblumen (Vorraum Nr. 2) könnten dem Stile nach durchaus in der Sung-Zeit gemalt sein, wenn nicht die technische Ausführung des Details die spätere Zeit angeben würde. Ebenso ist es mit dem in Farbe und Linie, im Fellmuster und flockigem Haar prächtig wirkenden Tiger (Saal V, Nr. 125) und den stilisierten Kranichen (Saal III, Nr. 73), bei denen die kleinliche Behandlung der Gefieder die moderne Zeit erkennen läßt. Den großzügigen einheitlichen Charakter der Sung-Zeit zeigt am besten ein Bild mit einem Entenpaare (Saal III, Nr. 75).

In der folgenden Mingzeit (1368—1644) tritt das Lyrische in der Tönung und der geistige Gehalt hinter der Schilderung des Tages immer mehr zurück. Das Genrebild, die Darstellung der Zeitgenossen, der Tiere und Blumen, im Haus, auf der Straße und dem Hofe werden bevorzugt. Der Naturbeobachtung entsprechend wird das einzelne Nebensächliche besonders betont und die Wiedergabe der Farben nach der Natur angestrebt. Hieraus entsteht als charakteristisches Merkmal fast aller Bilder seit dem 15. Jahrhundert ein Zusammenkomponieren vieler Einzelheiten zu einer geschmackvollen Dekoration der Fläche. War in der Sungzeit ein einzelnes Tier in lebendiger Bewegung unter Vernachlässigung der Einzelheiten als Impression eines Charakters dargestellt, so werden jetzt Tiergenrebilder gemalt, z. B. die flott bewegten Hähne (Saal III, Nr. 96). Zur Füllung der Fläche werden auch andere Vögel oder Blumen in feinem ästhetischem Gefühl aber ohne innere Notwendigkeit

hinzugefügt (Saal III, Nr. 74, 78, 93, 95 und Saal I, Nr. 13 usw.).

Die Bilder zerfallen gleichsam in mehrere Teile, die auseinander geschnitten einzelne Bilder darstellen können. Dagegen in dem Zusammentönen der bunten Farben bilden sie ein so einheitliches, fein abgestimmtes Mosaik, daß wir schon in die mittelalterliche Zeit unserer Kunst zurückgehen müssen, um ähnliches zu finden. Der bunte Fasan auf dem lapislazulifarbigen Felsen zwischen weißen, rosa und roten Magnolien, Päonien und Kamelien (Saal VIII, Nr. 202) bildet einen derartig schönen Farbenakkord.

In bezug auf Linienführung, Größe der Komposition und Beobachtung der Bewegung dürfte der mächtige Adler (leider ist die Luft über ihm weggeschnitten, so daß er zu sehr oben am Rande klebt) mit dem unter ihm kletternden Bären ein Meisterwerk von großer Kraft sein (Saal V, Nr. 131).

Die Landschaften sind an dem hohen Aufbau übereinander als Bilder der Ming- und Mandschuzeit (seit 1644) erkenntlich. Es sind stets mehrere Bilder zusammengefügt, die meist im alten Kunstgriff der Wolkenschichten miteinander verbunden sind. Sehr hübsch ist die Miniaturzeichnung auf einem Prozessionsbilde (Saal VIII, Nr. 208), aber noch feiner die mit Tempeln belebte Felslandschaft (Saal VIII, Nr. 210).

Dem Stile der letzten Jahrhunderte entsprechend sind am zahlreichsten und besten die Genrebilder vertreten. Wie prächtig ist z. B. die Linienführung des Liebespaares unter Weiden. Wie stolz zurückgelehnt schreitet der Mann dahin, während die Frau ihre Hingebung durch eine leicht vornübergeneigte, gleichsam demütige Haltung bekundet. Dem weichen Flusse der Gewandlinien steht ein gerader Fußboden gegenüber, während von oben die Baumzweige herabhängen.

An einem Frauenporträt (Saal VIII, Nr. 190) rieselt ein zweiteiliger, leicht übermalter Shawl wie fließendes Wasser am Kleide herab, während die Götterfiguren in alter Tradition (wie bei uns auf romanischen Mosaiken) durch flatternde Bänder (Saal III, Nr. 88 u. 76) als Himmelsbewohner bezeichnet sind.

Den Höhepunkt der ganzen Ausstellung bildet für mich eine Genreszene am Fluß (Saal V, Nr. 143). Die Frauengestalten besonders mit den zarten Gewändern sind in so ausdrucksvoller, eleganter Linienführung gezeichnet, daß unter Weglassung der Köpfe und Hände, allein aus dem Wurf der lose hängenden Kleider, Charakter und Bewegung jeder einzelnen Person genau erkannt werden kann. Jede Figur steht einzeln wie bei den frühen Italienern und dennoch sind sie in Farbe, Linie und Inhalt zusammengehörig. Offenbar war das Bild größer, so daß wir nur einen Ausschnitt vor uns haben, an dem die Abrundung der Gesamtkomposition nicht zu erkennen ist. Aber selbst dieses Torso ist ein Meisterwerk der Mingzeit, wie ich es bisher weder in Europa noch Amerika kennen gelernt hatte.

Bei diesem Bilde möchte ich noch einige weitere Punkte erörtern, die zur Beurteilung von Chinabildern wichtig sind.

In dem Katalog sind die Bilder häufig datiert. Bei den Bildern nach 1700 scheint mir das Datum häufig zu stimmen, soweit überhaupt eine Nachprüfung nach unserer heutigen Kenntnis der Stile möglich ist. Es ist diese Richtigkeit auch durchaus wahrscheinlich, da naturgemäß Bilder aus den Friedenszeiten der letzten Jahrhunderte zahlreich und zu erschwingbaren Preisen am Markte sind. Dagegen sind die älteren Datierungen durchaus zweifelhaft.

Signaturen besagen gar nichts, da sie häufig sowohl von modernen Händlern als auch schon vor Jahrhunderten — nach dem klagenden Zeugnis chinesischer Schriftsteller — gefälscht worden sind. Das oben erwähnte Genrebild (Saal V, No. 143) ist der Yuan-Epoche (1360—1368) zugeschrieben, während die auf ihm gemalte Blau-Weiß-Porzellanvase die Entstehung vor dem Anfang des 15. Jahrhunderts der Erfindung der durchsichtigen Glasur ausschließt. Die Benutzung der Trinkgeschirre aus Lungchüan (Seladon) Steingut und daneben die Darstellung der einzelnen Blumenvase aus weiß-blau Porzellan scheint die Entstehung der Malerei in jener Zeit vermuten zu lassen, als das Porzellan neu erfunden, aber noch nicht allgemeine Anwendung neben dem glasierten Steingut zum täglichen Gebrauch gefunden hatte, also vielleicht in der Mitte des 15. Jahrhunderts.

Noch schwieriger ist die Frage, ob das Bild ein Original, eine Kopie, eine Repetition oder ein Stilbild ist. Leicht ist es, genau wie bei der europäischen Kunst, am kleinlichen, zitternden Strich und kleinlichen Absätzen, an der Vernachlässigung des An- und Abschwellens der Linien und der Unsicherheit der Zeichnung besonders bei den Gesichtern die schlechte Kopie zu erkennen. Schwerer, fast unmöglich dagegen, wenn gute Künstler derartige Wiederholungen und Kopien ausgeführt haben. Dieses ist aber in China durchaus üblich und wurde von guten Künstlern mit besonderem Stolz betrieben. Bei dem Mangel aller Vervielfältigungsverfahren waren gerade wie in Italien viele hundert Künstler aller Grade Jahrhunderte lang tätig, um berühmte Bilder für die Sammlungen von Liebhabern zu kopieren.

Andererseits wurden Bilder massenweise hergestellt z. B. der Kaiser Huitsung im 11. Jahrhundert hatte eine ganze Akademie eingerichtet, in der ausschließlich Bilder mit weißen Falken hergestellt sein sollen, die ähnlich wie heute Orden an Beamte verliehen wurden.

Ich glaube daher, daß es vorläufig besser ist, vom Stil eines Bildes zu sprechen, als Namen und Daten anzugeben, mit denen wir außerdem wenig anfangen können.

Schließlich ist der Zustand der Bilder ein delikater Punkt. Gut erhaltene chinesische Bilder, die älter als 1650 sind, dürften für Europäer zu erschwinglichen Preisen überhaupt nicht am Markte sein. Es ist bei den zarten Wasserfarben, dem empfindlichen Seidenstoff und der Sitte des Aufrollens eine Notwendigkeit, daß die Farbe abblättert und verblaßt. Andererseits entsteht eine Patina, die ich auf neuen, meist grellen Bildern entbehre. Daher sind sämt-

liche alte Bilder, die zu uns kommen, restauriert, repariert, verwaschen oder übermalt. Wenn die Farbe abgeblättert und mangelhaft ist, so ist ein Tönen des Seidengrundes und Ausbessern sicher stimmungsvoller als Löcher und verwaschene Nuancen. Oft ist diese Ausbesserung hart und ungeschickt gemacht (Saal IX, Nr. 214, 221—225 usw.), während z. B. auf den Landschaften der grüne Malachitton sehr gut getroffen (Saal VIII, 206, 210) und ebenso das Weiß auf dem Schwan durchaus diskret ist (Saal V, Nr. 129). Die Übermalung ist leicht daran zu erkennen, daß die Deckfarbe über die schwarze Detailzeichnung hinweggeht.

Am meisten ergänzt, ausgebessert, nach- und übergemalt ist gerade das Bild, das ich oben als das schönste (Saal V, Nr. 143) bezeichnet habe.

Im Grunde ist es ebenso wie bei unseren Bildern. Wo nicht historische Beweise sind, ist die »Taufe« der Bilder eine heikle Sache. Und Bilder, die gestern noch als Originale galten, sind oft schon morgen zu Kopien gestempelt. Die Ausbesserung der Bilder ist heute bei uns zu einem speziellen Zweige der Kunst geworden, sie ist aber schon immer gut oder schlecht geübt worden. Nicht die schlechtesten Bilder in deutschen Galerien sind es, an denen eine geschickte Hand eine oft sehr durchgreifende »Restauration« ausgeführt hat, und dabei handelt es sich um Ölfarbe auf Leinwand oder Holz und Tafelbilder; wieviel mehr ist diese Nachhilfe bei Wasserfarben und Seide erforderlich. Also es kommt nur darauf an, *wie* die Reparatur hergestellt ist, und das ist eine Tatfrage bei jedem einzelnen Bilde. Oft hat die Patina des Alters, oft das Verblassen und Auswaschen der Farben, oft die Nacharbeit — den Reiz des Bildes erhöht.

Daher gibt es auch für die Beurteilung der chinesischen Bilder nur einen Weg: ohne jegliche Vorurteile mit kunstgeschultem Auge die Qualität jedes einzelnen Bildes prüfen und nach seinem Kunstwerte schätzen.

Schließlich will ich nicht verschweigen, daß neben dem Guten wie auf jeder anderen Massenausstellung auch viel Minderwertiges und sogar Schlechtes hängt. Aber selbst diese Bilder dürften zum Vergleich sehr wertvoll sein.

Es wäre wünschenswert, wenn mit künstlerischem Auge wenigstens Teile der Sammlung für öffentliche Museen ausgewählt würden, denn es ist kaum wahrscheinlich bei der großen Liebhaberei für chinesische Bilder in Ostasien, daß bessere Qualitäten zu uns kommen werden, oder es müßten derartige Summen angelegt werden, daß es fraglich erscheint, ob unser Interesse ein so großes ist. Die Sammlung zeigt in jedem Falle verschiedene Stile und Techniken des Ostens in interessanten Beispielen.

NEUES AUS VENEDIG

Das größte Bauunternehmen, dessen Venedig sich rühmen kann, haben wir nun fertiggestellt vor uns. Das Excelsior-Hotel, dicht am Meeresstrand, gegen Malomoco zu, wurde am 20. Juli eingeweiht durch ein Fest, zu welchem die Besitzer, die »Società Italiana degli grandi Alberghi« über 3000 Personen eingeladen hatten. Dieses nächtliche Fest, welches bis zum Morgen währte, das phantastischste, was sich denken läßt, fand in einem großen Feuerwerke auf dem Meere seinen Abschluß. Da der Riesenbau künstlerische Bedeutung beansprucht, so muß seiner in diesen Blättern gedacht werden. Am 20. Februar 1907 fand der erste Spatenstich statt, am 20. Juli v. Js., also in unglaublich kurzer Zeit, gelang es dem Architekten Sardi, den Bau vollendet zu übergeben, den Lieferanten der ganzen Inneneinrichtung, alles rechtzeitig an Ort und Stelle zu bringen. Es glückte Sardi außerdem, den Eindruck eigentümlicher, orientalischer, prunkhafter Pracht zu erreichen und doch dabei all den Anforderungen zu genügen, welche heutzutage an ein großes Hotel ersten Ranges gestellt werden können. In sieben Stockwerken erhebt sich der reich gegliederte, gegen 300 Meter lange und in seinen höchsten Teilen 45 Meter hohe Bau. Eine etwas befremdende aber gewollte Stilmischung neuer, maurischer und venezianisch-gotischer Elemente, absichtlich unsymmetrisches Vorspringen einzelner Bauteile, das Emporstreben der Minaretts (maskierte Rauchabzüge), die hohe mittlere, sowie die westlichen, weithin glänzenden Metallkuppeln gewähren in Verbindung mit glücklicher koloristischer Behandlung, besonders von der Südseite aus gesehen, ein überaus reiches, malerisches Bild. Den Eintretenden empfängt zunächst eine geräumige Vorhalle, geschmückt durch die Fontäne Apollonis, von der letzten internationalen Ausstellung her bekannt. Von hier aus betritt man die große Halle. Sardi wählte auch hier den maurischen Stil auf der Basis von Rot und Gold. Über den Eingangsportalen führte Georg Brosch interessante Fresken aus. Diesen, von Säulen getragenen großen Gesellschaftsraum durchschreitend, betritt man die nach dem Meeresstrand hin liegende Terrasse mit hinabführender Freitreppe, der gegenüber die zum Hotel gehörigen Bäder liegen. Von der Terrasse aus gelangt man in den einfacher gehaltenen Konzertsaal, den ebenfalls eine solche umgibt, mit dem Blick nach den Gartenanlagen. Im dritten Stockwerke befindet sich dann der große Restaurationssaal in englischem Stile nach Angabe Carbonaros, hellgrauen Stoffen mit Weiß und etwas Gold, und dem ringsum laufenden großen Fries nach dem Entwurfe von T. Wolf-Ferrari, von ihm mit Hilfe Castagnos ausgeführt. Der Eindruck des Ganzen ist von ungemeiner Frische und Klarheit, wie die ganze Umgebung des nach drei Seiten freiliegenden und durch Terrassen umschlossenen Raumes. Der Blick, welcher sich von hier aus ringsum dem Besucher bietet, spottet jeder Beschreibung. Meer und Lagune mit Venedig und den fernen Alpen dehnen sich ins Unendliche aus in unsagbarer Pracht und Glanz. 600 Zimmer und eine große Anzahl kleiner Appartements umschließt der ganze Bau, dem sich außerdem noch eine wissenschaftlich geleitete Wasserheilanstalt, in acht Räume geteilt, anreiht. Ein besonderer Dampfer vermittelt von Venedig aus den Verkehr zum Hotel durch quer durch den Lido geschnittene Kanäle. Die Erbauung dieses Riesenhotels bildet für Venedig ein Ereignis und gereicht dem Architekten Sardi sowie der italienischen Industrie, welche die Ausstattung ausschließlich besorgte, zur Ehre.

Mit Vergnügen kann mitgeteilt werden, daß unser Markusglockenturm nun an 48 Meter Höhe angelangt ist. Es fehlen also nur noch 4 Meter Backsteinbau, um an der Basis der Glockenhalle mit ihrer Säulenstellung anzugelangen. Am 1. Oktober ist dieser Punkt erreicht worden. Die Glocken, von denen nur eine, die zweitgrößte, erhalten blieb, werden auf der Insel St. Elena gegossen werden und man verspricht, daß sie am 25. April 1910, dem Tage des hl. Markus, von der Höhe des Turmes wieder ertönen sollen. Mit der Wiederherstellung des Engels, welcher

die Pyramide wieder krönen wird, ist Munaretti, unser Erzgießer, zurzeit beschäftigt, ebenso mit der Herstellung der bronzenen Balustrade, welche am Fuße der Pyramide wieder anzubringen ist. Fast sämtliche Teile der Loggetta sind bereits zusammengestellt im Hofe des Dogenpalastes. Die Widersacher des Wiederaufbaues des Glockenturmes sind nun zum Schweigen gebracht und freudig verfolgen die Venezianer die in letzter Zeit sichtlichen, ja rapiden Fortschritte, welche der Bau macht.

Endlich ist auch das Colleoni-Monument bei S. Giov. e Paolo wieder von seiner häßlichen Bedeckung frei. 18 Monate lang war es verdeckt und man fragt sich, was denn um alle Welt in so langer Zeit zur Sicherung dieses herrlichen Denkmals geschehen sei. — Auch des verlassenen Torcello hat man sich erbarmt. Sein Glockenturm ist nun vor dem Einsturz gesichert. Die vor 200 Jahren zersprungene Glocke wird neu gegossen werden. Das Baptisterium S. Tosca, neben der Kathedrale gelegen, soll einer durchgehenden Restauration unterzogen werden.

Unter den drei Ausstellungen, welche wir diesen Sommer hier hatten, nahm die Esposizione sacra, in den schönen Räumen des Brüderschaftsgebäudes von S. Giov. Evangelista, die erste Stelle ein. Sie hat leider nicht gehalten, was man erwartete. Das Hauptstück unter den modernen Kunstgegenständen war der schon früher besprochene Thron des Papstes von V. Cadorin. Ihn umgaben die acht großen Papstbildnisse von Hierl de Ronco, die auch hier wenig Anklang fanden. Diese Ausstellung, welche an alter Kunst nichts von Bedeutung brachte, schloß im November mit einer Preisbewerbung um das schönste Christusbild ab, die aber, wie zu erwarten war, ein klägliches Resultat lieferte, so daß man in Verlegenheit war, wem der ausgesetzte Preis von 2500 Fr. zuzuerkennen sei. — Eine permanente Ausstellung hat sich gebildet im Zwischengeschoß des Palastes Pesaro. Sie wird meist von hiesigen jungen Künstlern beschickt, welche nach dem Willen der Erblasserin des Palastes an die Stadt in demselben Freiateliers haben. — Recht gute Geschäfte machte eine dritte Ausstellung im Salon der Badeanstalt auf dem Lido. Sie enthielt meist Skizzen des hiesigen Künstlernachwuchses. In den letzten Wochen hat ein hiesiger junger Architekt, Martuzzi, die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Er hat auf dem Campo S. Zaccaria ein reizendes Haus erbaut, in jenem maurisch-venezianischen Stil, mit welchem Sardi den Anfang machte. Fast übertrifft er diesen an Wohlklang des Ganzen und malerischer Wirkung. Bei diesem Backsteinbau ist an den Säulen, Balkons und Türumkleidungen das edelste Material zur Verwendung gekommen. Auf kleinem Raume bietet er eine Fülle der schönsten Einzelheiten und bis auf das Kleinste geschmackvolle stilgerechte Durchführung. Es ist unter den neu hier entstandenen Gebäuden das einzige wirkliche venezianische Wohnhaus. — Auch auf dem Compo S. Luca ist ein Palast entstanden; im Stile der Lombardi mit reich skulpierten Eckpilastern. An allen Ecken rührt sich die Bautätigkeit. — Der Staat hat kürzlich zur Weiterführung der Restauration der öffentlichen Bauwerke eine weitere halbe Million bewilligt, desgleichen die Stadtverwaltung. Solchergestalt ist jeder Unterbrechung in der Durchführung dieser wichtigen Arbeiten vorgebeugt. *AUGUST WOLF.*

NEKROLOGE

× Am 8. Januar starb in Berlin der Bildhauer **Albert Kretzschmar,** der 1832 in Berlin geboren war und lange Zeit hindurch ein großes Atelier für dekorative Plastik leitete, in dem ihm sein Sohn Paul zur Seite stand. Kretzschmar gehörte noch zu den Zöglingen der Rauch-Schule, wo er sich für seine spätere Tätigkeit ein solides handwerkliches Fundament schuf. Er war seit Jahr und Tag erwählter Vorstand der Baugewerksberufsgenossenschaft und vereidigter gerichtlicher Sachverständiger für alle Fragen seines Spezialberufes.

PERSONALIEN

Der vielumstrittene Posten eines **Direktors** des **Bayerischen Nationalmuseums** ist nun endgültig besetzt worden. **Dr. Hans Stegmann,** bisher zweiter Direktor des Germanischen Museums in Nürnberg, ist zum Direktor des Bayerischen Nationalmuseums in München ernannt worden. Mit der Vollziehung dieser Wahl entfällt auch die vor einigen Wochen als geschehen geglaubte und auch von uns mitgeteilte Berufung des Dr. Fr. H. Hofmann auf diesen Posten. Da jene Meldung, die von den verschiedensten Seiten kam, offiziell nicht dementiert wurde, so scheint es, daß beide Herren in der engsten Wahl gestanden haben, und daß Dr. Stegmann zunächst sich nicht zustimmend verhielt. Schließlich hat er aber doch wohl die Berufung angenommen, so daß dann also der ältere vor dem jüngeren Kandidaten den Vortritt bekommen mußte. Die kunstwissenschaftliche Welt hat natürlich allen Grund, auch mit der Berufung von Dr. Hans Stegmann sehr zufrieden zu sein und das Museum zu seinem neuen Direktor zu beglückwünschen. Hans Stegmann ist 1862 in Weimar geboren; seine erste Arbeit behandelte die Rochuskapelle in Nürnberg. Später galten seine wissenschaftlichen Leistungen vornehmlich der Bearbeitung einzelner Abteilungen (speziell der Spitzen und Gewebe) des Germanischen Museums. Auch über die für die Geschichte des Möbels außerordentlich wichtigen Stücke der Sammlung Figdor hat er gearbeitet. Das Bayerische Nationalmuseum gewinnt in seinem neuen Direktor außerdem einen auf dem Gebiet der Musemstechnik besonders bewährten und angesehenen Fachmann. Erinnert sei noch daran, daß das Direktorat fast zwei Jahre verwaist war und in dieser Zeit provisorisch von dem ältesten der Konservatoren, Dr. Georg Hager, verwaltet wurde. Der frühere Direktor war Dr. Hugo Graf, der Anfang 1907 nach zehnjähriger Tätigkeit sein Amt niederlegte.

Dresden. Zum zweiten vortragenden Rat in der Generaldirektion der Sammlungen für Kunst und Wissenschaft wurde **Dr. Hans Demiani** ernannt. Er stammt aus einer kunstsinnigen Leipziger Familie und wurde am 11. Dezember 1857 in Leipzig geboren. Nachdem er dort und in Berlin Jurisprudenz, Kunstgeschichte und Geschichte studiert hatte, trat er 1889 in die sächsische Verwaltung ein; im Jahre 1902 wurde er zum Oberregierungsrat ernannt. Demiani hat sich sowohl als Kunstsammler wie als Schriftsteller bekannt gemacht. Seine Sammlung ist namentlich reich an alten künstlerischen Zinnarbeiten, von denen er oft auserlesene Stücke in Ausstellungen gezeigt hat. Seit 1879 war er auch an allen größeren retrospektiven Kunstausstellungen Sachsens an leitender Stelle beteiligt, besonders an denen in Dresden in den Jahren 1904, 1906 und 1908. In Leipzig war er nach dem Tode Prof. zur Strassens bis zur Anstellung des neuen Direktors Leiter des Kunstgewerbemuseums; der Leipziger Kunstgewerbeverein hat ihn zu seinem Ehrenmitgliede ernannt. Demianis kunstgeschichtliches Hauptwerk ist: François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn (Leipzig 1897). Eine Reihe Aufsätze von ihm wurden im »Neuen Archiv für sächsische Geschichte«, im »Dresdner Jahrbuch 1905« u. a. O. gedruckt. Demiani ist endlich auch Mitarbeiter an dem Thieme-Beckerschen Allgemeinen Künstlerlexikon.

Zum 1. Vorsitzenden der Münchener Luitpoldgruppe wurde wieder **Professor Baer** und zum 1. Vorsitzenden

des Vereins Berliner Künstler **Professor R. Schulte-im-Hof** gewählt. In der Dresdener Vereinigung »Zunft« hat der **Stadtbaurat Erlwein** seinen Vorsitz niedergelegt infolge der gegen ihn aus anderen Künstlerkreisen erhobenen Vorwürfe, von denen er sich übrigens auf das Vollständigste und Beste rechtfertigen konnte; an seine Stelle tritt **Professor Wrba.**

München. Amtlich wird bekannt gegeben, daß die bisherigen Assistenten: **Dr. E. W. Bredt** (Graphische Sammlung), **Dr. Hans Buchheit** (Nationalmuseum) und **Dr. Heinz Braune** (Alte Pinakothek) zu Kustoden an den genannten Anstalten befördert worden sind.

In Dresden beging der Landschaftsmaler **Bernhard Mühlig** am 10. Januar seinen 80. Geburtstag.

WETTBEWERBE

Beim **Wettbewerb** für den **Neubau eines Ministerial- und Landtagsgebäudes** in **Oldenburg** ist ein 1. Preis nicht verliehen worden. Statt dessen erhielten zwei 2. Preise von je 5000 Mark *Professor P. Bonatz* und *Architekt F. E. Scholer* in Stuttgart, sowie die Architekten *Fritz* und *Wilhelm Hennings* in Berlin. Die beiden 3. Preise von je 2500 Mark fielen den Architekten *Robert Weber* in Dresden, sowie *Fritz* und *Wilhelm Hennings* in Berlin zu. Vier Entwürfe wurden zum Ankauf empfohlen. Eingegangen waren im ganzen 172 Arbeiten.

DENKMALPFLEGE

Im **Münster zu Ulm** wurde bei den im vergangenen Jahre fortgesetzten Restaurierungsarbeiten eine prächtige Marmorgrabplatte gefunden, die dem Andenken des Lux Hutz, des wahrscheinlichen Stifters des Choraltars, geweiht ist. In der Nähe dieser Grabplatte ist eine weitere aus Kalkstein aufgedeckt worden, die an Ulrikus Habsperg 1381 erinnert. Der Rayseraltar wurde in seinem figürlichen und ornamentalen Teil erneuert und das Chorgestühl mit Hilfe der gesammelten Bruchstücke in Stand gesetzt. Die Bauarbeiten am Äußern des Münsters erstreckten sich ausschließlich auf Steinauswechslungen.

Rheinische Königsschlösser. Die Generalversammlung des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz hat sich gegen den Verkauf der Schlösser Benrath, Jägerhof, Düsseldorf und Stolzenfels ausgesprochen. Bei einem etwaigen Verkauf müßten sie als Baudenkmäler erhalten und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. In derselben Sitzung wurde Protest erhoben gegen die geplante *Hochlegung der Eisenbahn in Bonn;* denn durch sie würde die Stadt im Zentrum in zwei Teile geschnitten werden und das Stadtbild dadurch in seinen schönsten Partien vernichtet sein. Inwieweit dieser Protest Wirkung haben wird, muß abgewartet werden.

Aus Spanien kommt die betrübende Nachricht, daß eines der wertvollsten Baudenkmäler, der berühmte **Dom von Toledo,** in schwerer Gefahr schwebt. Die Decke des Mittelschiffs ist besonders gefährdet, auch der obere Aufsatz des Turmes ist in ernstliche Mitleidenschaft gezogen. Die Regierung trifft jetzt Maßnahmen, um die drohende Vernichtung der baufälligen Teile dieser berühmten Kathedrale wenn möglich noch zu verhindern. Hoffentlich ist es nicht zu spät.

Eine Reihe von Bundesstaaten, Preußen an der Spitze, hat in letzter Zeit dem Weitergreifen eines sehr häßlichen Reklamemittels gesteuert. Nämlich jene **gemusterten Zementziegeldächer,** welche Inschriften und ähnliches in farbigen Mustern zeigen, sind auf Grund des Gesetzes zum Schutze der Landschaft verboten worden. Tatsächlich konnte ein einziges solches Dach eine ganze Gegend dauernd verschandeln.

DENKMÄLER

× **Louis Tuaillon** hat für die Verbreiterung der *Kölner Rheinbrücke* zwei Reiterdenkmäler des Kaisers Friedrich und Kaiser Wilhelm II. geschaffen, die dort als Gegenstücke zu den älteren Reiterbildern Friedrich Wilhelms IV. und Wilhelms I. aufgestellt werden sollen. Die großen Bildwerke sind im Modell fertiggestellt und im Atelier des Künstlers kürzlich vom Kaiser besichtigt worden.

Nächstens wird in **Paris** eine **Büste von Puvis de Chavannes,** geschaffen von *Rodin*, dicht bei den großen Kunstausstellungspalästen aufgestellt werden.

Wilhelm Busch soll in **Wiedensahl** in einem Wäldchen, in dem er gern weilte, ein Denkmal bekommen.

AUSSTELLUNGEN

× **Max Klingers Brahms-Denkmal** ist seit einigen Tagen in *Berlin* im Hause der Sezession ausgestellt. Daneben ist das gesamte Radierwerk Klingers aufgereiht (darunter seltene Probedrucke von besonderer Schönheit). Auch die Aquarelle von der südlichen Reise des Künstlers und von seiner Weinbergsbesitzung bei Naumburg, Studien verschiedener Art und die neuen Büsten Wilhelm Wundts und Karl Lamprechts werden vorgeführt. Der Ertrag der Ausstellung ist, wie in Leipzig, für die Villa Romana bestimmt.

× **Berlin.** Bei *Gurlitt* sind jetzt sämtliche Räume mit einer großen Kollektivausstellung *Emil Orliks* gefüllt, die den Riesenumfang des Gebiets überschauen lassen, das dieser geschickte, vielgewandte, in hundert Künsten erfahrene Alleskönner beherrscht. Neben seinen älteren japanisierenden Sachen, aparten kleinen Szenerien im ostasiatischen Holzschnittstil, originellen großen Dekorationen und amüsanten Mischungen aus Malerei und Lackarbeit, neben den wienerisch anmutenden Porträts, Landschaften, Interieurs interessieren diesmal besonders die ausgezeichneten Figurinen und Kulissenskizzen für Aufführungen des Berliner Deutschen Theaters, sowie die sinnreich und ungemein praktisch durchdachten Szenerieentwürfe für die Drehbühne, die Orlik als einen der erfindungsreichsten und umsichtigsten »Bühnenkünstler« erweisen, die Max Reinhardts szenische Reformen angeregt haben. — Bei *Schulte* gab es um die Jahreswende wieder eine große Massenausstellung. Besonders fesselte dabei die Kollektion von *Wilhelm Schreuer* (Düsseldorf), der eine reizende Serie seiner figurenreichen Phantasien aus dem verklingenden Rokoko, aus dem Empire und dem beginnenden Biedermeiertum geschickt hat, Bildchen von einer Lebendigkeit des leichten malerischen Vortrags und einer suggestiven Kraft der Einfühlung in vergangene Zeiten, daß alles Modellhafte von den kostümierten Gestalten schwindet und man den unmittelbaren Eindruck einer frisch angeschauten Wirklichkeit zu haben glaubt. Sodann eine Sammlung der innigen, deutsch empfundenen Wiesen-, Blumen- und größeren Landschaftsstücke von *Rudolf Sieck* (München); eine Reihe der tüchtigen, nach altmeisterlichem Ton strebenden Werke von *Max Thedy* (Weimar); an die dreißig Landschaften des Belgiers *Franz Courtens,* der in jüngster Zeit seiner Routine zu viel vertraut; Skulpturen und Plaketten des Franzosen *Alexandre Charpentier.* Als ein neuer Mann stellt sich *Ernst Kropp* vor, ein junger Münchner von starker Farbenbegabung und sausendem Pinselhieb, der aber noch lernen muß sich zu bändigen und aus der Sackgasse pariserischer und modern-süddeutscher Einflüsse ins Freie zu gelangen.

Die **Ausstellung zeitgenössischer deutscher Kunst** (Exhibition of Contemporary German Art) ist am 4. Januar **im Metropolitan-Museum of Art in New-York** unter reger Beteiligung eröffnet worden. Anlaß zu dieser Veranstaltung gab die Tatsache, daß die deutsche Kunstabteilung der Weltausstellung in St. Louis kein wirkliches Bild deutscher Kunst der Gegenwart bot und vielfach ungünstig beurteilt wurde, und daß deutsche Malerei und Skulptur der letzten fünfzig Jahre in Amerika so gut wie unbekannt sind. Jetzt haben private und öffentliche Sammlungen, so vor allem die Berliner Nationalgalerie, Material bereitwilligst hergeliehen, und so ist denn eine ausgewählte Sammlung zeitgenössischer Kunstwerke zusammengekommen. Die verschiedenen Hauptströmungen der modernen deutschen Kunst sind durch Werke der hervorragendsten Persönlichkeiten gut vertreten, von verstorbenen Meistern Böcklin, Lenbach, Leibl, Leistikow, Menzel (dabei »Ballsouper«, »Bauplatz mit Weiden«, »Théatre gymnase«). Auch Ludwig von Hofmann, Max Liebermann, Thoma, Uhde und Max Klinger fehlen nicht. Die Münchener sind u. a. durch Dill, Erler, Habermann, Jank, Keller, Marr, Putz und Zügel repräsentiert, die Düsseldorfer Schule durch Clarenbach, Deußer, Gebhardt, Janssen und Kampf. Skulpturen finden wir von Gaul, Adolf von Hildebrand, Klimsch, Lederer, Lewin-Funcke, Stuck, Tuaillon. Der sehr geschmackvoll ausgestattete und reich illustrierte Katalog ist in der Reichsdruckerei hergestellt worden und bei Georg Stilke in Berlin erschienen. Er wird eingeleitet durch eine Abhandlung von Professor Paul Clemen-Bonn. Das Interesse für die Veranstaltung ist außerordentlich rege, die tägliche Besuchsziffer hat die Zahl siebentausend bereits überschritten. Die Ausstellung wird später noch in Boston im Gebäude der Copley Society und in Chicago im Art Institute gezeigt werden.

Sascha Schneider, der nach seinem Ausscheiden aus dem Lehrkörper der Weimarischen Hochschule sich ganz plastischen Arbeiten zugewandt hat, hat jetzt im Weimarischen Museum einen Knabenkopf und einen Knabenhalbakt in Bronze ausgestellt.

Für die **Ausstellung von Wohnungseinrichtungen und Erzeugnissen der Berliner Holzindustrie,** die am 1. Mai des Jahres 1909 in den Ausstellungshallen Zoologischer Garten in Berlin eröffnet werden soll, hat der Berliner Magistrat 5000 Mark zur Stiftung von städtischen Ehrenpreisen bewilligt.

Die **Münchener Graphische Sammlung** stellt augenblicklich ihre bedeutendsten *Holzschnitt-Inkunabeln* aus, von denen sie eine der reichhaltigsten und wertvollsten Kollektionen der ganzen Welt besitzt. An die frühesten, seltensten Blätter aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts, in denen noch derbe kräftige Umrisse und runde sackartige Falten vorherrschen, schließt sich der Übergangsstil (ca. 1440—1460), der durch eine leichtere gefälligere Linienführung und Ansätze zu eckiger Faltenbildung interessant ist. Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts repräsentieren unter anderem Proben aus den bekanntesten Blockbüchern. Mit der größeren Verbreitung des Holzschnittes in dieser Zeit geht eine handwerksmäßige Verflachung der Ausführung Hand in Hand. In den letzten Jahrzehnten treten dann allmählich aus der Masse einige Individualitäten hervor. Sie leiten über zu der Zeit eines Wolf Hamer, Michael Wohlgemut usw., die den künstlerischen Aufschwung vorbereiten, den der Holzschnitt unter Dürer am Ausgang des Jahrhunderts nehmen sollte.

Der **Frankfurter Kunstverein** zeigt jetzt eine sehr beträchtliche **Goya-Ausstellung.**

In **Paris** wird am 25. April eine amüsante **Ausstellung** eröffnet werden, die sich »**Die hundert Porträts**« nennen wird; fünfzig französische und fünfzig englische ausgesuchte Damenporträts des 18. Jahrhunderts werden sich hier vereinigen.

Professor Otto Hierl-Deronco wird die bekannte Serie seiner **Porträts Papst Pius X.** Mitte Januar im »Hagenbund« in Wien ausstellen.

Schmuck und Illustration von Musikwerken in ihrer geschichtlichen Entwickelung vom Mittelalter bis in die neueste Zeit ist der Titel einer **Ausstellung** im **Frankfurter Kunstgewerbemuseum,** die bei den interessierten Kreisen das größte Interesse findet. Das reiche Material stammt, wie die Frankfurter Zeitung berichtet, lediglich aus Frankfurter Kunstbesitz und zwar zum größten Teil aus Privatsammlungen. Die ältesten Denkmäler der Tonkunst hat die bekannte Frankfurter Antiquariatsfirma *Jos. Baer & Co.* ausgestellt. Wichtige Beiträge liefert auch die *Sammlung Paul Hirsch.* In großer Reichhaltigkeit ist die ältere Literatur musikalischer Lehrbücher vertreten. Da besonders auf der Entwickelung des Buchschmucks in dieser Ausstellung das Hauptgewicht liegt, so sind auch zahlreiche Titelblätter von Musikalien ausgestellt, die gewöhnlich Hauptszenen aus den betreffenden Opern darstellen. Auch die *Kunstgewerbe-Bibliothek* steuerte eine Sonderabteilung bei, die vorwiegend *zeitgemäße* künstlerische Ausschmückungen und Illustrationen zeigt. Besondere Beachtung verdienen die eigenen geschmackvoll ausgestatteten Verlagswerke, die die Leipziger Firma *Breitkopf & Härtel* zeigt.

Die nächstjährige große **Ausstellung in Düsseldorf** wird nur in beschränktem Maße das Ausland zulassen, und zwar sollen nur hundert bestimmte ausgesuchte ausländische Gemälde und fünfzig ausländische Skulpturen herbeigezogen werden.

SAMMLUNGEN

Der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden sind als Vermächtnis einige Bildnisse zugefallen, die als Zeugnisse der Dresdner Kunst aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ebenso interessant sind, wie durch die dargestellten Persönlichkeiten. Zwei dieser Bildnisse, eines von dem Professor an der Kunstakademie Traugott Leberecht Pochman (1762—1830), das andere von dem Galeriedirektor Friedrich Matthäi (1777—1845), stellen den reichen Leipziger Kaufherrn J. G. Quandt dar, zwei andere von Karl Vogel von Vogelstein (1788—1868) stellen dessen Sohn Gottlob von Quandt (1787—1859) und seine Frau, eine geborene Meißner dar. Der letztere, der auch jetzt noch weiteren Kreisen aus Ludwig Richters Selbstbiographie bekannt ist, genoß in Dresden als Kunstfreund und Schriftsteller hohes Ansehen. Er war auch Mitglied des Akademischen Rates und der Galeriekommission. Vogel von Vogelstein hat v. Quandt dargestellt, wie er vor einer Mappe mit Handzeichnungen neben einem Bücherbrett sitzt. Noch besser ist das Bildnis der Frau von Quandt in rotem Sammetkleid und schwarzem Pelzmantel, das Karl Wörmann für eine der besten und charakteristischsten Arbeiten Vogel von Vogelsteins erklärt. Von den beiden Bildnissen J. G. Quandts des Älteren — beides lebensgroße Kniestücke — ist namentlich das von Matthäi ein beachtenswertes Kunstwerk und weit besser als seine Historienbilder Ermordung des Ägisth und Tod des Kodrus. Die vier Bildnisse sind ein Vermächtnis des Herrn Johann Gustav von Quandt, des Sohnes von Johann Gottlob von Quandt, der am 29. Juni 1908 zu Kaden in Böhmen gestorben ist. — Weiter schenkte Frl. Therese Francke das Bildnis ihrer Großmutter Frau Oberleutnant Kötsch, geb. v. Petzold, der Tochter eines seinerzeit hochgeschätzten Dresdener Arztes, ein Meisterwerk von

Anton Graff, Libert Oury vermachte das Selbstbildnis des Dresdner Genremalers Gustav Eduard Seydel (1822—81). Endlich wurden noch zwei Landschaften von dem Dresdner Leibarzte, Schriftsteller und Maler Dr. C. G. Carus (1789 bis 1809) erworben, der mit Caspar David Friedrich befreundet war und sich auch als Maler in der gleichen Richtung wie dieser betätigt hat, auch als Schriftsteller für die Stimmungslandschaft in bemerkenswerten Werken eingetreten ist. Das eine der beiden Bilder stellt Florenz dar, das andere eine farbenfrische Landschaft in Hosterwitz bei Dresden.

Das im Dezember bei Lepke in Berlin in der Sammlung Charles Turner versteigerte **niederländische Triptychon** vom Anfang des 16. Jahrhunderts (etwa aus der Umgebung des Herri met de Bles) haben die Besitzer des Hauses Lepke, die Herren Wolffenberg, in Gemeinschaft mit dem bekannten englischen Händler Murray Marks dem *Berliner Kaiser-Friedrich-Museum* geschenkt.

Das **Berliner Kunstgewerbemuseum** bereicherte seine Ornamentstichsammlung durch einen schönen und durch seine Herkunft sehr seltenen Einband. Es ist ein Stück aus der Bibliothek Katharina von Medicis, der Gemahlin Heinrichs II. von Frankreich.

Für das künftige **Deutsche Museum** in **Berlin** sind ausgezeichnete Täfelungen und andere Dekorationsstücke aus dem Schloß Triebenbach in Bayern erworben worden. Dieses Schloß Triebenbach stammt aus dem 13. Jahrhundert, liegt im Bezirksamt Laufen und gilt als eine der interessantesten Ritterburgen, deren Herren einst die Geschlechter v. der Alm und von Nothaft waren.

Köln. Das Wallraf-Richartz-Museum in Köln hat das »Bergfest« von *O. Schinnerer* erworben. Dies ist unseres Wissens das erste Bild, das in einer öffentlichen Galerie den feinen jungen Künstler vertritt, auf den in der »Zeitschrift für bildende Kunst« bereits im Jahre 1906 unter Beifügung zweier Originalradierungen und neuerdings von W. von Seidlitz ebendaselbst die Aufmerksamkeit gelenkt wurde.

Das **Bayerische Nationalmuseum in München** ist durch zufällige Auffindung einer vergessenen Büste in den Besitz eines sehr wertvollen Objektes gekommen. Es handelt sich um die lebensgroße *Porzellanbüste des Grafen von Helmhausen,* des Begründers der Nymphenburger Porzellanfabrik. Das 1770 entstandene hervorragend schöne Stück ist ein Werk des Modellmeisters Dominicus Auliczek des Älteren.

Durch die Presse ging vor einiger Zeit die Nachricht, daß in der **Petersburger Eremitage** sich eine Unzahl gefälschter Werke alter Kleinkunst befänden. Herr Professor Dr. Justus Brinckmann stellt demgegenüber fest, daß er selbst Gelegenheit hatte, im letzten Juli die Elfenbeinschnitzereien, auf welche sich jene Verdächtigungen beziehen, in Petersburg zu untersuchen. Er fand, daß viele Stücke offensichtlich Ergänzungen aus dem 19. Jahrhundert tragen. Diese Ergänzungen seien aber nicht als Fälschungen zu bezeichnen, sondern im Gegenteil, der Ergänzer hätte seine Zusätze deutlich markiert und sogar seinen Namen und seine Adresse auf den Ergänzungen angebracht.

VEREINE

Unter dem Vorsitz des Professors **Th. von Gosen** hat sich in **Breslau** ein **»Künstlerbund Schlesien«** gebildet.

VERMISCHTES

Wie bekannt, ist **Michelangelos »David«** im Auftrag der florentinischen Behörden durch den Bildhauer *Fanfani* in Originalgröße in *Marmor* kopiert worden, damit diese Kopie auf dem ursprünglichen Platz, den das Original vor der Signoria bis 1873 inne hatte, aufgestellt wird. Da die Kopie jetzt beendet ist, wird wohl die Aufstellung nächstens erfolgen.

In **Hamburg** wurde kürzlich bei den Mitgliedern des Vereins für Hamburger Geschichte die Erinnerung an den *Schuhmachermeister Loewendei* aufgefrischt, der, ohne jemals einen Lehrer gehabt zu haben und ohne sein Handwerk zu vernachlässigen, in den siebziger und achtziger Jahren eine Masse malerischer Ansichten vom alten Hamburg schuf, die jetzt im Hamburgischen Staatsarchiv aufbewahrt werden und neben ihrem Kuriositätswert auch einen bleibenden kulturhistorischen haben.

Der Maler **Manuel Wielandt** hat sich bei den absprechenden oder zweifelnden Kritiken, die seine Entdeckung *Tizianischer Imperatorenbilder in der Münchener Residenz* gefunden hat, nicht beruhigt. Er wird nächstens eine *Denkschrift* herausgeben, mit der er nicht nur die bisherigen Einwände seiner Gegner zu entkräften trachtet, sondern auch eine sehr große Fülle von zustimmenden Gutachten bekannter Maler beibringen wird.

GOYA UND PHILOSTRAT.

Eine kurze Replik von Gottfried Eissler.

In der letzten Dezembernummer der »Zeitschrift für bildende Kunst« veröffentlicht Herr Professor Richard Foerster unter dem Titel *»Goya und Philostrat«* einen Artikel, in welchem er den Nachweis zu führen trachtet, daß eine im Besitz von Don Aureliano de Beruete in Madrid befindliche Kreidezeichnung von Goya, darstellend das Haupt eines schlafenden Riesen, welches von einem Gewimmel von Zwergen umgeben und erklettert wird, dem Künstler durch eine Episode aus »Gullivers Reisen« inspiriert worden sei. Dieser Nachweis ist nach meiner Ansicht dem Herrn Verfasser vollkommen geglückt. Inwiefern aber der von Goya der Zeichnung unterschriebene Titel zur Lösung der Frage beigetragen haben soll, ist mir ganz unverständlich. Übrigens lautet diese Unterschrift nicht »Gran Coloso dun nudo«, wie sie Professor Foerster liest, sondern »Gran Coloso dormido«. Daß letztere Lesart die richtige ist, beweist erstlich die nicht zu verkennende Form des Buchstaben m in dormido, dann vor allem die Darstellung selbst, welche uns nur das Haupt eines schlafenden Riesen, nirgends aber seinen nackten Leib zeigt. Also wo bleibt da der »nudo«? Ich glaube, wir tun am besten, endgültig auf ihn zu verzichten, gleich unserem Meister, und begnügen uns — wieder, wie Goya es tat — mit dem schlummernden Haupt des »Gran Coloso dormido«.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang | 1908/1909 | Nr. 14. 29. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

DIE WINTERAUSSTELLUNG DER BERLINER SEZESSION

Es waren ursprünglich äußere Gründe, die der Berliner Sezession vor Jahr und Tag den Gedanken nahe legten, ein Winterpendant zu ihren großen Sommerveranstaltungen einzuführen. Man wollte das Haus nicht monatelang leer stehen und zugleich die kleineren Kunstübungen, für die bei den Hauptausstellungen kein Raum blieb, zu Worte kommen lassen. Tatsächlich aber haben diese Winterrevuen eine ganz andere Bedeutung gewonnen. Sie haben in einer Zeit, da das Malerische, die Farbe allmächtig geworden war, das Interesse der Schaffenden wie der Genießenden mehr und mehr auch den »*Zeichnenden Künsten*« wieder zugewandt, die ihnen den Namen liehen. Nicht nur der Graphik und der Illustration, sondern der »Handzeichnung« im eigentlichen Sinne, wie sie als Notiz, Studie, Skizze, Entwurf, Hilfsmittel oder als »zwecklose« Übung des Auges auftritt. Es ist kein Zweifel: diese bunten und lustigen Ausstellungen, die meist so ungebunden und übermütig daherkommen, daß sie als eine Art Satyrspiel der repräsentativen Sommerausstellungen erscheinen, haben außerordentlich viel dazu getan, in Berlin den Sinn für das Wesen des Schwarzweißausdruckes, für die besondere Sprache der Linie zu beleben und zu vertiefen. Hinzu kam, daß in derselben Zeit die neue Betonung der Tendenzen aufs Formale in der Kunst überhaupt einsetzte. So wuchsen die Vergnügungen der Sezession um die Jahreswende in doppelter Hinsicht: in ihrer Wichtigkeit wie in ihrer Qualität. Diesmal gab es einen besonderen Ruck in der Steigerung, und was man sah, war nicht lediglich ein fröhliches Weihnachtsdurcheinander voll Witz, Laune und geistreicher Impressionen, sondern zugleich ein sehr ernsthaftes Spiegelbild moderner deutscher, speziell norddeutscher Zeichenkunst in weitem Umfang. Vielleicht wäre es passend, jetzt einmal ein übersichtliches Arrangement eintreten zu lassen: in klarer Ordnung die Graphik (und sie wieder nach den Einzeltechniken), das Studienartige, die planmäßigen Bildentwürfe, die dekorativen Schmuckblätter (für Bücher, Zeitschriften usw.), die zum Massendruck bestimmten Illustrationsoriginale und die leichteren Farbendinge, die dem Brauch nach hier zugelassen werden (Aquarelle, Gouachen, Pastelle), zu scheiden. Möchte man das nicht im nächsten Jahre zur Probe einmal versuchen? Es klingt vielleicht zuerst doktrinär, könnte aber, ohne Pedanterie durchgeführt, die Erkenntnis, Kenntnis und Belustigung der Besucher wesentlich fördern und die Wirkung in manchem Betracht vertiefen helfen. Ein Beispiel nur: wie lehrreich und amüsant wäre es, etwa die neuen Bemühungen um den Holzschnitt im Zusammenhang verfolgen und vergleichen zu können.

Immerhin gaben auch diesmal einige Inseln in dem schillernden Gewoge dem Auge einen festen Halt. Die größte hatte historischen Charakter und trug den Namen »*Franz Krüger*«. Daß man sie mit viel Mühe und Arbeit aufschichtete, ist symptomatisch für die Zeitstimmung. Sie wuchs nicht aus einem zufälligen Angebot, sondern aus dem energischen Wunsch der Ausstellungsleitung (sprich: Max Liebermann), auf die einheimisch-berlinische Tradition zu deuten und der unruhig umherspringenden Jugend, nicht zur blöden Nachahmung, sondern zum Studium und zur Beherzigung, ein ehrfurchterweckendes Vorbild solidesten Könnens, das Muster einer sicher und fest in sich geschlossenen Persönlichkeit vor Augen zu führen. Es hat nicht an spöttischen Fragen gefehlt: Wie kommt Saul unter die Propheten? Was hat Krüger mit der Sezession zu tun? Tatsächlich hat sich auch hier das Schauspiel wiederholt, das wir immer wieder erleben: daß gerade die Anhänger des modernen Bekenntnisses sich der ganz oder halb vergessenen tüchtigen Meister des neunzehnten Jahrhunderts mit besonderer Liebe annehmen. Franz Krüger aber hat doppelten Anspruch auf eine Huldigung der Berliner jungen Garde. Denn es ist eine direkte Linie, die von ihm über Menzel zu Liebermann führt (dessen erster Lehrer noch dazu der Krüger-Schüler Steffeck war); diese drei Namen vertreten drei Generationen bodenständiger Berliner Kunst, von denen jede in anderer Art den preußischen Grundsatz unerschütterlicher Ernsthaftigkeit und Naturtreue in der realistischen Ergründung von Welt und Leben befolgte. Krüger, der 1857 sechzigjährig starb, dessen Schaffenszeit also zusammenfiel mit der Blüte des kornelianischen Kartonstils und der düsseldorfischen Romantik, hat kein anderes Ziel gekannt, als die Menschen seiner Zeit und das Berlin des Vormärz zu studieren und abzuspiegeln. Was die Nationalgalerie

(namentlich im Handzeichnungskabinett) von ihm besitzt und was die Jahrhundertausstellung von ihm vorführte, ward nun bedeutsam ergänzt durch eine umfangreiche Kollektion (über 270 Nummern) aus norddeutschen Privatsammlungen, unter denen die des Herzogs von Anhalt und zahlreicher Adelsfamilien in Dessau und Köthen an der Spitze standen. Sie ward vorab dem »Pferde-Krüger« gerecht, durch eine lange Reihe vorzüglicher Zeichnungen, Studien und Lithographien von Pferden, Sportplätzen, militärischen Kavalkaden, Paradeszenen, einzelnen Reitern in Uniform und Zivil. Wichtiger aber war die Serie der Porträtköpfe. Eine vornehme Biedermeier-Gesellschaft sympathischer Männer und Frauen erschien, in der charakteristischen Tracht der Glockenröcke, Vatermörder, mächtigen Kravatten, spitzen Zylinder und melancholischen Backenbärte, der tief ausgeschnittenen, geblümten, mit Schleifen und Schleifchen besetzten Spätempirekleider, deren Röcke sich in einer Vorahnung der Krinoline bauschen, der gebrannten Seitenlocken und hochgetürmten kunstreichen Mittelfrisuren. Das ganze Berlin Friedrich Wilhelms III. und Friedrich Wilhelms IV. trat auf, die Angehörigen des Königshauses, der Hofgesellschaft, der weiteren Aristokratie, der hohen Offiziers- und Beamtenwelt, des reichen Bürgertums und der Kunst. Daneben die Mitglieder des Zarenhofes; denn es sind die politisch nicht sehr rühmlichen Zeiten des »Paschalik Berlin«, und Nikolaus I., Friedrich Wilhelms III. Schwiegersohn, war ein großer Verehrer des preußischen Malers. Ein famoses *Knabenbild Bismarcks* nahm einen Ehrenplatz ein; es schildert den elfjährigen Zögling der Plamannschen Anstalt in Berlin, in tressenbedecktem Sonntagsröckchen, ein Schulbuch unterm Arm, ein prächtiges, frisches, märkisches Jungchen vom Lande mit einem festen runden Kopf, struppigem Blondhaar und ein paar großen, von Lebenslust und Klugheit strahlenden Augen — ein unschätzbares, bisher kaum bekannt gewordenes Dokument, das einzige zeitgenössische, noch nicht vom Eindruck der späteren Größe gefärbte Zeugnis für Bismarck als Kind, das wir besitzen. Dann erschien ein Jugendbild Wilhelms I. als Prinzen. Das schwermütig-ernste Antlitz seines Vaters. Graf Redern, der spätere Intendant der Berliner Hoftheater und Besitzer von Schinkels Meisterbau Unter den Linden, damals ein junger Elegant mit sorgsam frisiertem Lockenkopf und kühn gebundenem Seidenschlips, den eine Perlennadel zusammenhält. Die Fürstin Liegnitz. Die große Balletfamilie Taglioni. Die Solotänzerin Emilie Haguet. Hofrat Schneider, der bekannte Vorleser Friedrich Wilhelms IV., und seine Gattin. Der Geigenkönig Paganini. Schließlich Krüger selbst und seine Familie. Eine Sammlung feiner und kultivierter Köpfe von schlichter preußischer Würde, doch auch erfüllt von den reichen Bildungsinteressen jener romantischen Zeit. Mit unvergleichlicher Sicherheit sind sie gezeichnet, sauber, korrekt und gewissenhaft. Ohne den Geistreichtum Menzels und ohne seine Vorliebe für krauses Kleinwerk. — »Gehn Sie mir mit Menzel und seinen Karikaturen!«, sagte der alte Steffeck zu Liebermann, wenn die Rede auf Krüger kam —; aber doch stets mit einer sehr persönlichen Linienführung. Auch die Aquarellporträts haben jene akkurate Sauberkeit; doch die Zusammenstellung der Farben verrät in ihrer angenehmen Diskretion immer einen individuellen Geschmack. Und was Krüger vor allem vor Menzel voraus hatte, war sein Verständnis für die weibliche Erscheinung. Wie er den Linien eines Frauenkopfes, eines schimmernden Nackens, einer runden Schulter nachzugehen, wie er durch eine Wendung des Kopfes, durch eine weiche Lässigkeit der Haltung, durch einen versonnenen Blick das Innenleben schöner Frauen und Mädchen oder alter Damen anzudeuten verstand, das ist Menzel zeitlebens ein ungelöstes Problem geblieben. Es ist eine reine, ehrliche, sozusagen aus unerschütterlich anständiger Gesinnung hervorgegangene Kunst, die dieser Altberliner trieb.

Eine zweite Insel der Ausstellung führte von Berlin nach München, vom biedermeierschen Vormärz in die schärfere Luft von 1900: ihr Name ist *»Simplizissimus«*, und ihre Bewohner eine Anzahl der besten Illustrationsoriginale, die heute nicht allein in Deutschland zu finden sind. Vor allem *Rudolf Wilkes* glänzendes Talent, das ohne jede Schablone für jede Aufgabe den treffenden und witzigsten Ausdruck fand, bald durch haarscharfe, feine Linien, bald durch verblüffende Kontraste und Übertreibungen, bald durch ein geniales improvisiertes Gekritzel, ward durch eine Totenfeier geehrt: durch eine große Kollektion seiner lachenden, prachtvollen Blätter. Was nicht alle wußten, ward hier handgreiflich bewiesen: daß Wilke als die eigentliche Triebkraft der ganzen Simplizissimusgruppe zu gelten hat; daß er es war, der die neue deutsche Karikatur geschaffen hat. An einer Sammlung vorzüglicher Blätter von *Thöny* und selbst von dem originellen *Gulbransson* sah man deutlich, daß sie ohne diesen Wegbahner, von dem auch Bruno Paul und selbst Th. Th. Heine nicht unbelehrt blieben, ihre fidele und schlagkräftige Sprache kaum gefunden hätten. Auch auf Berlin wirkten Wilkes Anregungen hinüber (auf *Gustav Brandt* vom »Kladderadatsch«, auf *Lyonel Feininger* von den »Lustigen Blättern«) — wie gleichfalls auf dieser Ausstellung klar erwiesen ward.

Und noch eine dritte stolze Insel hob sich heraus. Auf ihr herrschte *Max Liebermann*, der einmal die ganze Reihe seiner Radierungen und Kaltnadelarbeiten fast mit Vollständigkeit vereinigt und eine Schar neuerer Pastelle aus Holland hinzugefügt hatte, Meisterstücke von höchster Freiheit und Delikatesse des Ausdrucks, in denen eine künstlerische Persönlichkeit von alles überragender Reife und Ruhe die Natur farbig gedeutet hat.

Nun aber geraten wir ins uferlose Gewoge der übrigen Dinge, und es wird gut sein, wenn wir zu einer raschen Übersicht jene oben empfohlene Ordnung auf eigene Faust vornehmen. Die Graphik sei vorangestellt. Und hier wieder die Radierung, zu der uns schon Liebermann hinführte. Stellt man das Vorhandene zusammen, so scheiden sich auch in diesem engeren Bezirk mehrere Gruppen. Graf *Kalck-*

reuth führt neben dem Subjektivisten Liebermann die mehr objektiv gestimmten treuen Diener der Natur. Hinter ihm stehen mit ausgezeichneten Blättern der Dresdener *Otto Fischer, Philipp Franck,* der sich mit zäher Energie von Jahr zu Jahr zu freierem Ausdruck durchringt, *Heinrich Reifferscheid, Hermann Struck* und, zwei Träger bei uns weniger bekannter Namen, *Adolf Schinnerer* und *Rudolf Stumpf* (Weimar), jener mehr mit zarten Linien, dieser mit kräftigen Licht- und Schattenkontrasten wirkend. *Kayser-Eichberg* vertritt mit Landschaften in Brachts Kompositionsart die farbige Radierung. Die Phantastik kommt in *Olaf Langes* reizvollen Mystizismen und vor allem in einer Kollektion von *Marcus Behmer* zu Worte, die mit ihren grotesken Linienvisionen, mit ihren gierigen, unheimlichen oder lebensmüden Insekten und mit ihren zierlichen, an die Schmuckfreude alter Ornamentstichblätter erinnernden neuen Stücken außerordentlich interessiert. Zwischen den graphischen Künsten stehen die vielseitigen Beherrscher aller Techniken, wie *Edvard Munch,* den der Dämon treibt, sich in allen Sprachen auszusprechen, oder *Emil Orlik,* dessen leichtfüßig-charmante Geschicklichkeit überall zu Hause ist, oder *E. R. Weiß,* den, ähnlich wie Orlik, die redliche Freude am handwerklichen Arbeiten durch alle Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks vagieren läßt. Alle drei haben auch zum farbigen und schwarzen Holzschnitt Beziehungen, auf dessen auffallendes Vorrücken schon oben hingewiesen wurde. Eine ganze Reihe junger Begabungen tummelt sich auf diesem Gebiete, unter denen vor allem *Charlotte Rollius* (mit zwei entzückenden Stilleben im Cézannegeschmack), *Wassily Kandinsky* (mit originellen impressionistischen Farbenstücken), *Hans Neumann jr.* in München (mit zwei frischen Sportbildern), *Eugen Schüfftan* (mit einem vorzüglichen Porträtkopf) sich auszeichnen. Eine Anzahl weiterer Holzschneider ist noch nicht über das Stadium des Tastens hinausgelangt. Für *Emil Noldes* anspruchsvolle Primitivitäten, die aber mehr roh als einfach sind, kann ich mich gleichfalls nicht erwärmen. Unter den Lithographien nehmen *Max Slevogts* hinstürmende Märchenillustrationen den ersten Platz ein, die der Künstler seit einiger Zeit mit solcher Vorliebe pflegt, diese leidenschaftlichen Zeichnungen zu höchst abenteuerlichen Geschichten, wie »Sindbad·dem Seefahrer«, dem Indianerbuch »Coronna«, »Rübezahl« (zu den letzteren sah man die Zeichnungen), alles Federdichtungen, die mit unheimlichem Elan über das Reale weg ins Reich der Poesie fortsausen. Ein kostbares Blatt stellt die Szene dar, wie Slevogt selbst, erschauernd in seiner menschlichen Kleinheit, den Riesengebirgsgeist porträtiert, der ihm grimmig und doch gehorsam auf hohem Felsengipfel Modell steht. Auch in dieser Provinz der Lithographie machte sich ein neuer Name bemerkbar: *Max Pechstein,* der Pariser Szenen mit einer an Lautrec geschulten Keckheit auf den Stein trägt.

Auch bei dem weiteren Umblick sei mir gestattet, das Hauptaugenmerk auf die weniger Bekannten zu legen. Neben den Graphikern würden die Illustratoren und Buchkünstler stehen, unter denen allerdings auch außerhalb des Simplizissimus-Saales die Bewährten ziemlich unter sich waren: *Christophe, Ernst Stern, Zille, Karl Walser.* Um so lebhafter rückte der Nachwuchs auf dem Felde der freien Studie an. Ich nenne, nach einem kurzen Hinweis auf die prachtvollen Blätter aus *Corinths* Atelier, die feinen Konturen-Aktzeichnungen von *Karl Abiker* (Ettlingen), einen anderen Frauenakt von *Max Feldbauer* (München), die kräftigen, in ihren energischen Strichen sehr persönlich-ausdrucksvollen Landschaftsimpressionen von *Theo von Brockhusen,* die famosen Barbarentypen von *Ernst Barlach,* der russische Bauern, Arbeiter, Bettler und dergleichen in derben, scharfen Charakterlinien in einer monumentalen Karikaturart aufs Papier bringt und mit diesen originellen Proben eines eigenwilligen Talents diesmal in die erste Reihe einrückte. Ebenso hoffnungsvoll stand es um das Kapitel der leichteren Farbenkunst. Auch hier sei die Ernte der alten Garde übergangen (bei der *Baluschek* mit einem großen neuen Ölkreidezyklus über sein geliebtes Eisenbahnthema auftrat, ungleichen Stücken, die bald hart und steif dreinblickten, dann aber wieder die Sachlichkeit und Strenge einer finstern maschinellen Welt wahrhaft künstlerisch bezwangen). Dagegen marschiere nun das junge Volk auf. Liebermannsche Pastelleinflüsse wurden bei *Ernst Gabler,* bei *Emil Pottner* und *Konrad von Kardorff* bemerkbar, die sich dem weichen, vertriebenen, gewischten Stimmungsstrich anschlossen, den der Meister seit seinen Bildchen von der Unterelbe gern pflegt. Neben *Ludwig von Hofmann,* der unter anderem seine festlichen Skizzen zum Wandfries des neuen Jenenser Senatssaales ausstellte, erschien sein noch zaghafter, aber begabter Schüler *Ivo Hauptmann,* Gerhart Hauptmanns ältester Sohn, mit träumerischen Szenerien aus südlichen und nördlichen Strichen. *Ernst Matthes* zeigte pikante Pariser Aquarelle, *Hans Meid* flotte berlinische Ausschnitte, *Demetrius Galanis* talentvolle Gouachen. In *Wilhelm Claudius* lernten wir einen fleißigen Schüler Bantzers kennen. *Waldemar Rößler* rechtfertigte, mit Landschaftsstudien aus dem Revier um Berlin, den guten Ruf, den er sich auf der letzten Sommerausstellung so rasch erwarb. Eine ganz neue Erscheinung aber war *Eugen Zack* (Paris), der in flächig-breiten, sorgsam geglätteten Malereien von Kinder- und Frauenköpfen gegen weite landschaftliche Hintergründe primitive Stilisierungen früher Zeiten mit einem eigentümlich modernen Empfinden und Farbengeschmack erneuert.

Neu war diesmal eine mit besonderer Sorgfalt zusammengestellte Kollektion von kleinen Skulpturen, die im großen Mittelsaal des Sezessionshauses in Reihen aufmarschierten. Auch das könnte bei systematischem Ausbau für Künstler und Publikum wertvolle Anregungen bringen; denn für die Kleinplastik herrscht in Berlin immer noch eine ganz besondere Verständnislosigkeit. *MAX OSBORN.*

NEKROLOGE

-f In Basel, seiner Vaterstadt, starb noch im alten Jahre der dort 1841 geborene Architekt **Gustav Kelterborn.** Am Polytechnikum von Hannover geschult, dann

an der Berliner Bauakademie, wirkte er seit 1872 in Basel und schuf dort die Anlage und die Tierhäuser des Zoologischen Gartens, die Burgvogtei-Konzerthalle, Verwaltungsgebäude und mehrere Pavillons der Irrenanstalt, den Bau der Freimaurerloge. Restaurationsarbeiten führte Kelterborn am Münster und an der Predigerkirche in Basel durch, auch den Ausbau des Schlosses von Grandson. Er diente seiner Vaterstadt mehrfach in öffentlichen Stellen.

-f In München starb am 4. Januar der aus dem schweizerischen Kanton Turgau gebürtige, 52 Jahre alt gewordene Maler **Emanuel Schaltegger,** der in München, zuletzt durch Defregger, seine künstlerische Ausbildung erhalten hat, sich vornehmlich dem Porträt, in den letzten Jahren auch der Landschaft widmete und namentlich in der Ostschweiz durch gefällig wirkende Bilder vertreten ist, so im Museum zu St. Gallen.

PERSONALIEN

Hofrat Dr. **Karl Koetschau** in Weimar ist nunmehr endgültig für die Berliner Museumsverwaltung gewonnen worden. Die Verhandlungen, die bereits seit fast einem Jahr schwebten, haben dahin geführt, daß Koetschau am 1. April als *Direktor bei den Königlichen Museen* nach Berlin übersiedelt. Seine Aufgabe wird zunächst in der Vorbereitung des Deutschen Museums bestehen.

Der Nestor der englischen Maler, **W. T. Frith,** wurde am 9. Januar d. J. neunzig Jahre alt.

Professor Dr. Paul Weber, der als Lehrer der Kunstgeschichte an der Universität in Jena wirkt, ist von der preußischen Regierung ersucht worden, an der Inventarisation der Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Hessen teilzunehmen. Er wird seine Tätigkeit im Sommersemester beginnen.

Der Berliner Maler und Radierer **Karl Kappstein** hat den an ihn ergangenen Ruf an die Akademie der Künste in Leipzig abgelehnt.

-f Aus der **Schweizerischen Kunstkommission** traten gemäß Reglementsbestimmungen aus: die Maler Charles Vuillermet in Lausanne, Anton Barzaghi in Lugano, Karl Theoder Meyer in München, der Bildhauer und Kunstschul-Professor Jules Vibert in Genf. An ihre Stelle traten: die Maler Albert Sylvestre in Genf, Josef Reichlen in Freiburg, Charles Giron in Morges, Architekt Paul Ulrich in Zürich.

WETTBEWERBE

Für den **Bebauungsplan-Wettbewerb** der Stadt **Frankenhausen** am Kyffhäuser waren 54 Entwürfe eingelaufen. Preise von je 800 Mark erhielten Ingenieur Karl Theodor Fischer-Mainz, sowie die Architekten Schönberg und Ehrlich-Hagen, 600 Mark der Berliner Architekt Hermann Jansen.

Der Neubau der Technischen Hochschule zu Buenos-Aires wird von einem deutschen Architekten, dem Dipl.-Ing. *Johannes Kronfuß* in Bamberg ausgeführt werden. Er ist in dem internationalen Wettbewerb erster Preisträger mit 50000 Francs gewesen.

Der **Wettbewerb** zur Errichtung eines **Brunnendenkmals** vor dem Kunstpalast in **Düsseldorf** zur Erinnerung an die Ausstellung 1902, für dessen Herstellung 50000 Mark zur Verfügung stehen, hat keinen passenden Entwurf gezeitigt, so daß auch kein erster Preis verteilt werden konnte. Einzelne Künstler wurden mit kleineren Preisen bedacht. Es soll nun noch einmal ein engerer Wettbewerb stattfinden.

Unter den 530 Arbeiten, die beim **Wettbewerb** für einen **Bismarckturm** für **Bochum** eingegangen waren, hat den 1. und 2. Preis von zusammen 1600 Mark der *Architekt Gotthold Neßler* erhalten; den 3. Preis von 400 Mark empfing *Albrecht Friebel* in Breslau.

Das Preisgericht über die **Entwürfe für ein neues Fünfundzwanzigpfennigstück** hat den ersten Preis mit 2000 Mark *August Häußer-Böckingen*, den zweiten mit 1500 Mark *Hugo Kaufmann-Berlin*, den dritten mit 1000 Mark *H. Kraumann-Frankfurt a. M.* zuerkannt.

Der **Württembergische Kunstgewerbeverein** hat unter seinen Mitgliedern einen **Wettbewerb** ausgeschrieben für preiswerte **Museumsschränke** mit Einlieferungstermin bis 15. März d. J. Drei Preise von 400, 200 und 100 Mk. stehen zur Verfügung.

Ein **Wettbewerb um Fassadenentwürfe** für die Ausstellungshalle der zweiten Ton-, Zement- und Kalkindustrieausstellung in Berlin wird für die Mitglieder des Architekten-Vereins und der Vereinigung Berliner Architekten ausgeschrieben. Die drei Preise betragen *500, 300 und 200 Mark,* Einlieferungstermin ist der 20. Februar.

Ein **Ideenwettbewerb für den Neubau der lutherischen Heilandskirche** in **Dresden-Cotta** wird vom Kirchenvorstande mit Frist bis 13. März n. J. ausgeschrieben. Für die drei besten Entwürfe ist eine Summe von 2000 Mark bestimmt.

DENKMALPFLEGE

Denkmalpflege in Hessen. Das hessische Gesetz über die Denkmalpflege hat schon eine große Anzahl von Privatbauten vor der Modernisierung und dem Abbruch geschützt. Jetzt sind wieder zwei interessante alte Profanbauten, der »*Wambolder Hof*« und das »*Rote Haus*« *in Worms,* beide aus dem 17. Jahrhundert stammend, unter Denkmalschutz gestellt worden.

DENKMÄLER

× Das **Denkmal für Moses Mendelssohn** in Berlin, von dem wir kürzlich berichteten, ist am 25. Januar enthüllt worden.

AUSSTELLUNGEN

× Die **Marées-Ausstellung,** die gegenwärtig in München stattfindet, soll später auch in *Berlin* gezeigt werden. Es hat sich, um den Transport zu ermöglichen und die Veranstaltung in Berlin vorzubereiten, ein Komitee gebildet, dem folgende Herren angehören: Adolf v. Hildebrand, Max Klinger, Alfred Lichtwark, Franz v. Reber, Max Slevogt, Louis Tuaillon, Heinrich Wölfflin, Julius Meier-Graefe und Paul Cassirer.

× Mit einer großen **Ausstellung von Werken Gottfried Schadows** feiert die *Berliner Akademie der Künste* den fünfzigsten Geburtstag ihres kaiserlichen Protektors. Die Ausstellung wird mehr als hundert Werke umfassen, unter denen die Erzeugnisse der Porträtplastik Schadows besonders zahlreich vertreten sein werden. Daneben spielen bildhauerische Modelle und Handzeichnungen eine große Rolle. Von den größeren Skulpturen Schadows, die natürlich nicht im Original vorgeführt werden konnten, werden einige der wichtigsten in Gipsabgüssen vertreten sein, wie das Schulzesche Grabmal in Schöneiche, das Monument für den Minister v. Arnim im Park zu Boitzenburg, das Denkmal für den Rektor Darges in Frankfurt a. O. und das berühmte Grabdenkmal des Grafen von der Mark in der Dorotheenstädtischen Kirche zu Berlin. Schadow hat

seinerzeit im Lehr- und Verwaltungskörper der Akademie eine bedeutende Stelle eingenommen. Er war seit 1788 Rektor und Sekretär der Akademie an Tassaerts Stelle, seit 1805 Vicedirektor, von 1816 bis zu seinem Tode 1850 Direktor. — Bei der Kaiser-Geburtstagsfeier, welche die Akademie, wie alljährlich, am 27. Januar veranstaltete, hielt der Bildhauer Prof. *Ludwig Manzel* die Festrede gleichfalls über Schadow.

Die **Baden-Badener Deutsche Kunstausstellung** 1909 wird bestimmt am 3. April dieses Jahres eröffnet werden. Der Bau des ständigen Ausstellungsgebäudes in der Lichtentaler Allee wird rechtzeitig fertiggestellt sein.

Eine **Ausstellung** einer Reihe der besten Gemälde des nassauischen Malers **Carl Diefenbach** veranstaltet der Nassauische Kunstverein in Wiesbaden im Alten Museum. Diefenbach lebt auf Capri, dessen Landschaften er seine Motive entnimmt.

Im Jahre 1912 soll in **Straßburg** eine **Landesgewerbe-Ausstellung** abgehalten werden.

Eine **Ausstellung für Kostümkunde** wird in **Paris** von der Société de l'histoire du costume unter Direktion von Maurice Leloir organisiert. Sie soll vom 16. März bis 15. April im Jardin des Tuileries stattfinden. Zweck dieser Veranstaltung ist es, ein *Museum für Kostümgeschichte in Paris* zu gründen.

Die **Wiener Hofbibliothek** stellt aus Anlaß des Kaiserjubiläums die kostbarsten Stücke ihrer **Habsburger Zimelien** aus: Handschriften mit Miniaturmalereien, Handzeichnungen, Stiche, Radierungen und wertvolle Druckwerke, in denen sich die Geschichte des Hauses abspiegelt, beginnend mit einem Pergament-Graduale aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts mit den Miniaturbildnissen Herzog Rudolfs IV. und seiner Gemahlin und bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts reichend. Ein außerordentlicher Schatz von Kostbarkeiten ist hier vereinigt.

× In den **Organisationen der »Großen« Ausstellungen** zu Berlin, München und Düsseldorf scheint sich eine einschneidende Änderung vorzubereiten. Der »Kunst-Herold« teilt mit, daß der Düsseldorfer »Verein zur Veranstaltung von Kunstausstellungen« dem »Verein Berliner Künstler« angezeigt habe, er sei in diesem Jahre 1909 nicht in der Lage, die *Ausstellung von Korporationen* aufzunehmen, d. h. die Düsseldorfer wollen den Berlinern nicht wie bisher eigene Säle zur Verfügung stellen, in denen sie juryfrei ausstellen können. Damit ist der erste Schritt zur Aufhebung einer Maßregel getan, die seit Jahr und Tag viel dazu beigetragen hat, das Niveau der großen Ausstellungen herabzudrücken, weil der Inhalt dieser korporativ besetzten Säle den Aufnahmekommissionen der Gesamtausstellungen nicht unterstand und auf diese Weise immer wieder zahlreiche Werke einschlüpften, für welche die Ausstellungsleitung selbst die Verantwortung niemals übernommen hätte. Ohne Zweifel wird nach diesem Entschluß der Rheinländer auch das bis jetzt statutenmäßig verbriefte Recht der Düsseldorfer auf zwei eigene Säle unter eigener Jury in der Großen Berliner Kunstausstellung von den Berlinern angefochten werden. Denn der ganze Brauch beruhte natürlich auf Gegenseitigkeit, und jene Bestimmung in den Berliner Statuten rührt aus der Zeit her, da die Düsseldorfer noch keine eigenen Ausstellungen veranstalteten. Man wird nicht fehl gehen, wenn man annimmt, daß auch die Münchener sich diese Veränderungen zum Vorbild nehmen werden. Die Folge wird sein, daß in diesen drei Kunststädten die Aufnahmekommissionen, die sich nun für alle ihre Säle ausnahmslos verantwortlich fühlen werden, das Angebot mit strengerer und rücksichtsloserer Kritik sichten.

SAMMLUNGEN

Die **Bremer Kunsthalle** erwarb im Anfang dieses Jahres ein Gemälde von *Edouard Manet*, als Geschenk von seiten des Galerievereins und einiger Kunstfreunde anläßlich des 70. Geburtstags des Vorsitzenden im Kunstverein, des Herrn Carl Schütte. Es ist das Bildnis *Zacharie Astrucs*, des Bildhauers und Poeten, der mit Manet und seiner Kunst schon früh befreundet war, im Impressionistenkreise in der kritischen Zeit der sechziger Jahre eine Rolle spielte und u. a. die persönliche Bekanntschaft zwischen Edouard Manet und Claude Monet vermittelte. Das Porträt ist zwischen 1866 und 1870 gemalt. Der Dargestellte, ein Mann von annähernd 40 Jahren, sitzt rechts im Bilde in einem Armsessel, vor einem tiefschwarzen Vorhange. Er ist schwarz gekleidet, um den Leib hat er eine ziegelrote Schärpe geschlungen, die zum Teil von der Weste verdeckt wird. Links steht ein Tischchen mit einer japanischen Seidendecke, auf der ein sehr farbiges Stilleben von Büchern, Schreibgerät, einem roten Lackteebrett, einer Zitrone und Gänsefedern ausgebreitet ist. Darüber sieht man in ein zurückliegendes, in hellschummerigen Perltönen gemaltes Zimmer hinein, in dem eine Frau an einem Fenster steht. Bezeichnet ist das Gemälde mit dem Namen des Künstlers und des Dargestellten, vorn links auf einem japanischen Buche. Abgesehen von seinem hohen künstlerischen Werte interessiert es auch historisch, einmal wegen des Dargestellten, dann wegen der diskreten Huldigung an Japan, nicht zuletzt aber wegen der Tatsache, daß wir es hier aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem Bilde zu tun haben, dessen Entstehung Fantin-Latour in seinem bekannten, im Luxembourg aufbewahrten Gruppenbilde »Atelier aux Batignolles« verewigt hat, auf dem die Porträtsitzung Astrucs bei Manet den Mittelpunkt der Komposition bildet. Wohl haben die Zusammenkünfte der Impressionisten nie in Manets Atelier stattgefunden, — es kam Fantin-Latour eben darauf an, eine zwanglose Aktivität in die Versammlung zu bringen. Dieses Gemälde von Manet ist das erste, das die Bremer Kunsthalle erworben hat. Zusammen mit der etwa gleichzeitig (1866) entstandenen »Camille«, der Dame in schwarzgrünem Kleide von *Claude Monet* vertritt es die erste Meisterepoche des Impressionismus hier aufs glänzendste. — Von weiteren Neuerwerbungen sind noch zu nennen: das Bildnis des Poeten Peter Hille von *Lovis Corinth*, das aus Privatbesitz kommt, und die »Dame im grauen Pelz« von *Max Slevogt*, die 1905 gemalt wurde. Dann noch ein großes Früchtestillleben von der kürzlich verstorbenen Frau *Paula Modersohn-Becker*, deren Nachlaß im Dezember in der Kunsthalle gezeigt wurde. *W.*

Ein niedersächsisches Freilichtmuseum beabsichtigt man auf dem Werder in **Bremen** anzulegen. Zu diesem Zwecke will man sechs alte Bauernhäuser ankaufen, um sie auf dem Werder gleichsam an einer Dorfstraße wieder aufzubauen und dann in ihnen niedersächsisches Bauernmobiliar vorzuführen.

Neuerwerbungen des Museums der schönen Künste in Budapest. In der dritten Nummer der »Kunstchronik« (Neue Folge XX) ist über die umfangreichen Ankäufe für die Gemäldegalerie alter Meister des Museums der schönen Künste in Budapest berichtet worden. Der kunstsinnige Kultusminister Graf Albert Apponyi ist bestrebt, auch die Abteilung der modernen Kunst nach bestem Tun und Können zu ergänzen und hat für dieselbe folgende Werke erwerben lassen, die die bereits vorhandene ansehnliche Sammlung ausländischer Meister nach verschiedenen Richtungen hin in harmonischer Weise ergänzen. Besonders interessant sind die Ankäufe der Ma-

lerei und Skulptur nordischer Künstler. So wurden — nachdem Anders Zorn bereits vertreten ist — neuerdings erworben von Schweden: *Anselm Schultzberg:* Im Walde; *Wilhelm Smith I:* Der Hafen; *Erik Lindberg:* Fünf Reliefplastiken; *A. H. Neujd:* Stina (Marmor) und Die Kartoffelernte (Bronze). Von Norwegen; *Ingebrigt Vik:* Junges Mädchen (Marmor) und Das Alter (Bronze); *Godmund Stenersen:* Johannisnacht. Von dänischen Künstlern: *Laurits Reger Tuxen:* Das Bildnis des Malers P. S. Kröyer; *Viggo Johansen:* Die Frau des Künstlers im Kreise ihrer Kinder; *Niels Vinding Dorph:* Bildnis der Mutter des Künstlers; *Kund Larsen:* Bauernbegräbnis; *Michael Ancher:* Selbstbildnis. Von finnischen Malern: *Gabriel Engberg:* Auf den Spuren; *Pekke Halonen:* Der Steinbruch; *Julo Rissanen:* Verunglückt; *Eero Järnefelt:* Männliches Bildnis; *Akseli Gallén-Kalela:* Der junge Faun (Gemälde) und Aquarelle, Zeichnungen usw. für das Kupferstichkabinett. Von österreichischen und deutschen Künstlern: *A. v. Pettenkofen:* Der Markt von Szolnok; *Karl Haider:* Gebirgige Landschaft; *Ludwig v. Herterich:* Der Ritter und *Eduard Grützner:* Der Blumenmaler. Sodann gelangte in den Besitz des Museums als Vermächtnis des † Großwardeiner Bischofs Paul v. Szmerecsányi *Fritz v. Uhdes* großes Gemälde von 1892: Die Verkündigung an die Hirten. Die französische Kollektion wurde durch besonders schöne Stücke bereichert und es wurden folgende Gemälde erworben: *Ch. P. Daubigny:* Die Umgebung von Villerville; *Camille Pissarro:* Der Pont Neuf in Paris; *A. Sisley:* An den Ufern der Loing; *Eugène Boudin:* Portrieux; *Paul Gaugin:* Im Winter. Einen dankenswerten Zuwachs erfuhr die moderne Galerie durch folgende Schenkungen: *A. v. Pettenkofen:* Der Obstmarkt (Miller v. Aichholz in Wien); *Ladislas de Paál:* Detail aus dem Wald von Fontainebleau (François Kleinberger in Paris). Testamentarisch wurden von dem verstorbenen Kunstschriftsteller Thomas Szana dem Museum der schönen Künste vermacht: *Luigi Nono:* Das kranke Kind; *G. Silvio Rotta:* Die Küche; *Giacomo Favretto:* Das tote Kind; *Ettore Tito:* Mädchenkopf; *Francesco Sartorelli:* Landschaft; *Achille Alberti:* Landschaft; *Dall'Oca Bianca:* Zwei Landschaften; *Géza Mészöly:* Landschaft; *Otto v. Baditz:* Weiblicher Studienkopf. Die von Th. Szana vermachten Bilder sind auf einer besonderen Wand placiert zusammen mit dem Bildnisse des Schenkers, gemalt von dem siebenbürgischen Maler *Robert Wellmann* aus Cervara di Roma. Erwähnt sei, daß seit kurzer Zeit *Michael v. Munkácsys* Bildnis des Kardinals Haynald, welches bis jetzt im Palais der ungarischen Akademie der Wissenschaften war, dem Museum der schönen Künste als Leihgabe überlassen wurde, womit der Munkácsy-Paál-Saal einen bedeutenden neuen Zuwachs erfuhr. Außerdem erwarb das Museum die vom Grafen Peter Vay, päpstlichen Protonotarius, in Japan und Korea zusammengestellte, sehr wertvolle japanische Kollektion von über 2600 Gegenständen aus der Zeit vom 8.—19. Jahrhundert n. Chr., die in einem besonderen Saal untergebracht sind. Der beschreibende Teil des Kataloges dieser Sammlung rührt von Dr. Zoltán von Takács her, die ausführliche Einleitung vom Grafen Vay selbst.

Zur Aufnahme der städtischen Kunstsammlungen läßt die Stadt **Frankfurt** in der Nähe des Städelschen Kunstinstitutes ein Provisorium errichten.

VEREINE

Eine »**Société des Artistes et Graveurs de Paris**« hat sich in der französischen Hauptstadt unter dem Präsidium der Herren Roll und Georges Cain konstituiert. Sie wird nur 25 Mitglieder zählen und nur Bilder und Typen von Paris ausstellen.

VERMISCHTES

× Für die **Ausschmückuug des Festsaales im Hamburger Rathause** ist Prof. *Hugo Vogel* durch einstimmigen Beschluß der Bürgerschaft und des Senats neuerdings eine Summe von 65000 Mark bewilligt worden. Es handelt sich darum, den Saal und die Dekoration seiner Wände in Einklang mit den fünf großen Gemälden Vogels zu bringen, die ihn schmücken sollen, und die verschiedene Stufen der Hamburger Kulturentwickelung darstellen werden. Das ganze Werk wird nun bald vollendet sein; die Einweihung soll im Sommer in Gestalt einer großen Feier vor sich gehen.

Den **Museen in Brüssel** beabsichtigt der König der Belgier, wie der »Patriote« mitteilt, sämtliche *Bilder und Skulpturen der königlichen Schlösser von Laeken und Brüssel* zu schenken. Deshalb sei vor einiger Zeit die vielerörterte Inventarisation erfolgt.

× Über **Leibl-Fälschungen** gibt *Julius Mayr* im Januarheft von »Kunst und Künstler« einige beachtenswerte Hinweise. In den letzten Jahren sind im Kunsthandel wie auch auf Ausstellungen eine ganze Reihe falscher Leibls zum Vorschein gekommen. Selbst von den Bildern des Leibl-Kabinetts der Berliner Sezessionsausstellung im letzten Sommer glaubt Mayr drei als unecht bezeichnen zu können: einen fragmentarischen »Mädchenkopf« (Nr. 138 des Kataloges), der tatsächlich von geringer Qualität war, sodann die »Grisette« (Nr. 104), die als Studie zur Pariser »Cocotte« angegeben war, und das »Tischgebet« (Nr. 129). Dies letztgenannte Bild hat nach Mayr eine amüsante kleine Geschichte: danach hat Leibl es als flüchtige, nur obenhin angedeutete Skizze einstens dem Frankfurter Maler *Bär* bei dessen Besuch in Aibling geschenkt und mit einer Widmung versehen, worauf Bär das ganze Bild übermalte, das heute von Leibls eigener Hand nur noch einen schmalen Streifen am unteren Rande aufweist. Auch in die Jahrhundertausstellung waren ursprünglich zwei unechte Bilder des Meisters aufgenommen (»Mädchen im Strohhut« und »Leibl im Kreise seiner Freunde«), die aber bald erkannt und wieder entfernt wurden. Alle solche Fälschungen wurden dadurch begünstigt, daß Leibl viele Bilder eigener Hand nicht signiert hat; selbst die »Dorfpolitiker«, die heute in der Berliner Sammlung Arnhold hängen, hat er erst zwei Jahre vor seinem Tode mit seinem Namen versehen. Johann Sperl hat erzählt, daß unter Dutzenden von Bildern, die ihm nach Leibls Hingang zur Prüfung vorgelegt wurden, kaum vier oder fünf als völlig echt bezeichnet werden konnten.

Aufwendungen des Reiches für die Kunstwissenschaft. Aus der dem Reichstag zugegangenen Denkschrift über die wissenschaftlichen und künstlerischen Unternehmungen, die aus Titeln des Etats für das Auswärtige Amt und für das Reichsamt des Innern gefordert werden, zeigt sich, in welchem Maße Reich und Bundesstaaten an wissenschaftlichen Bestrebungen beteiligt sind. Zum archäologischen Institut mit seinen Sekretariaten ist 1907 noch *ein deutsches Institut für ägyptische Altertumskunde in Kairo* als selbständige Reichsanstalt getreten. Seine Aufgabe ist die wissenschaftliche Erforschung des alten Ägypten. Zur Förderung wissenschaftlicher, insbesondere ethnologischer Arbeiten, sowie *zu architektonischen Studien in China* werden zurzeit die Stellen je eines wissenschaftlichen und eines bautechnischen Sachverständigen bei der Gesandtschaft in Peking unterhalten. Zum Nachfolger Professor Fischers, der bis 1907 in Asien weilte, ist Professor Dr. Große-Freiburg i. B., ein anerkannter Kenner ostasiatischer Kunst, ernannt worden. Unter den Etat des Reichsamts des Innern fallen vor allem die Unterstützung für das *Germanische Museum in Nürnberg* und der Beitrag für das *Deutsche Museum in München.* Die Arbeiten in Nürnberg galten im vorigen

Jahre hauptsächlich der Verbesserung der Sammlungsgegenstände, sowie der Neuordnung der keramischen und Gewebesammlung. Die Sammlungen und die Bibliothek haben durchweg eine zum Teil beträchtliche Vergrößerung erfahren.

× **Max Klinger** hat es auf Anregung des Direktors Max Reinhardt übernommen, die Entwürfe für die Dekorationen einer Neuaufführung von *Shakespeares »Macbeth«* herzustellen.

× Für den im Vorjahre verstorbenen Architekten Wirkl. Geheimrat **Adolf Wiebe** veranstaltete der Berliner Architektenverein am 18. Januar eine Gedenkfeier, bei der Geh. Oberbaurat W. Germelmann die Gedächtnisrede hielt. Wiebe hat sich besonders als bedeutender Wasserbautechniker hochverdient gemacht; seine wichtigste Schaffensperiode war die Zeit von 1875—96, in der er zuletzt als Oberbaudirektor tätig war.

LITERATUR

Albrecht Haupt, *Die älteste Kunst insbesondere die Baukunst der Germanen von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Großen.* Mit über 190 Abb. und 49 Tafeln. Gr.-8°. Leipzig, H. A. L. Degener, 1909. Ganzleinen 20 Mk.

Das vorliegende Werk stellt eine auf umfassenden lokalen Studien und Vergleichungen beruhende epochemachende Neuarbeit dar, die in gleicher reichhaltiger Gründlichkeit wie das Werk von G. T. Rivoira, le Origini della Architettura Lombarda, Roma 1901, das letztere dadurch überbietet, daß sie die germanische Kunsttätigkeit der dunklen Jahrhunderte Europas in ganzer Erstreckung sich zum Ziele setzt, statt auf die Leistung und den Einfluß der Lombarden sich zu beschränken.

Wir teilen ganz das Bedauern über die Vernachlässigung, mit welcher »der gräko-italische Humanismus in fünf Jahrhunderten bis zum griechisch-römischen Gymnasium von heute herab es versäumte, das Allereigenste, das Urerbe unserer Väter, in seinen Resten zu heben«, wenn wir uns auch nicht ganz zu so schwunghaft patriotischen Behauptungen zu erheben vermögen, daß »Alles, was Italien, Spanien, Frankreich, England, seit dem frühen Mittelalter schufen und leisteten, nur dem gewaltigen Zufluß jungen germanischen Blutes zu danken war und ist, ja daß selbst Italien nur so weit jene unvergleichliche Kultur- und Kunstblüte erschlossen, als der reiche Strom germanischen Blutes das Land befruchtet hat«. Auch erschien es uns wohl zu weitgehend, auf Grund der Trennung von Struktur und Ornament wie neuer technischer Grundlagen des letzteren von »Unsterblichkeit der Motive« zu sprechen.

Und wenn auch die Behauptung, daß »mehr denn irgendein Volk der Erde das germanische von seinen köstlichen Besitztümern in der Erde und in den Gräbern geborgen« bei manchem Leser die Erinnerung an Mykenä, Ägypten und Etrurien wachrufen wird, so finden wir dagegen die Besprechung von Kleidung, Schmuck, Waffen, Ausstattung, Gefäßen und Möbeln so zutreffend, die Darstellung der Entwickelung von Kerbschnitt, Flechtwerk und Tierornament als germanisch so überzeugend wie auch die Ausführung, daß das Flechtwerk irischer Art nicht von Irland zu den Germanen, sondern umgekehrt von den letzteren nach der grünen Insel gelangt sei. Sehr belehrend sind auch die Darlegungen bezüglich des Holzbaues wie des Überganges zum Steinbau unter Beibehaltung des Kerbschnittes und Geriemsels wie der Balken- und selbst Balusterform in der Säule. Fraglich bleibt freilich die Darstellung der Kapitälformen als mehr denn bloße Barbarisierung korinthischer, kompositer und byzantinischer Vorbilder oder die Charakterisierung der Kämpfer als wesentlich anders wie die byzantinischen Kämpfer. Gewiß falsch aber ist die Vindizierung des Bogenfrieses, der frühestens in Salonichi und Ravenna nachweisbar, als germanische Erfindung, oder die Ableitung des Hufeisenbogens von den Germanen, da die Übertragung dieser schon sassanidischen Bogenform nach Europa durch die Araber sich vollzog. Ebenso wird wohl auch das Maßwerk eines Fensters in S. Miguel de Lino bei Oviedo auf eine maurische Wurzel zurückgehen. Wenn aber sicher holzgeschnitzte Türen in isländischen und norwegischen Kirchen ganz auf urgermanischer Kunst beruhen, so dürfte doch für die bekannte Holztüre von S. Maria im Kapitol zu Köln das deutsche Bronzewerk des 11. Jahrhunderts, dem byzantinisches vorausgeht, vorbildlich gewesen sein.

Die zweite Hälfte des Werkes behandelt dann die germanischen Völker im einzelnen. Die eigenartige Selbsttätigkeit der Ostgoten in Italien ist freilich zu hoch eingeschätzt. Die Ostgoten waren, ehe sie Italien eroberten, zu lange in römisch kultivierten Gebieten ansässig gewesen, um den klassischen Tendenzen Theoderichs, der von seinem 8. Lebensjahre an ein Jahrzehnt dem konstantinischen Palast in Byzanz als Geisel nahegestanden, Widerstand zu leisten. Der Ostgote hatte den von dem Oströmer Honorius gegründeten Kaisersitz in Verona notwendig oströmisch vorgefunden und seinen eigenen Palast sicher jenem der Galla Placidia angepaßt, der wohl dem diokletianischen von Salona und dem Palast von Byzanz ähnlicher war als dem domitianischen auf dem Palatin. (Reber, Der karolingische Kaiserpalast zu Aachen I. Die Vorbilder. 1891). Richtig aber ist, daß, wie dies bereits Dehio erkannte, am Theoderich-Grab nordisches Zierwerk, an Säge- und Kerbschnitt gemahnend, begegnet. Diese Elemente mußten aber wenigstens in Ravenna in der Exarchenzeit wieder zurücktreten, wie sie auch in den Gründungen an der Adria nach dem Eindringen der Langobarden nur sporadisch und nicht eben vorteilhaft sich geltend machen.

Von Haus aus kulturell nicht vorerzogen wie die Ostgoten, hatten die Langobarden sich lange nicht zu größeren eigenen Leistungen erschwungen, sondern von den vorgefundenen Sitzen, wie dem seit Maximian glänzenden Mailand, von Pavia, Verona und zuletzt Ravenna bequemen Gebrauch gemacht, im übrigen reproduziert und barbarisiert. Erst am Ende der langobardischen Selbständigkeit kam es zu einer höheren lombardischen Entwickelung, also weniger im 7. und 8. Jahrhundert als im 9., in welcher Zeit, wie der Verfasser richtig ausführt, »alle jene Anfänge germanischer Art seit Theoderich mit den italisch-hellenistischen zusammen sich zu jenem Neuen verschmolzen, das wir auf seiner Höhe romanische Kunst nennen. Auch wieder mit Recht, denn diese ist das Gesamtergebnis aus Antike, altchristlicher und byzantinisch orientalischer Kunst mit Verarbeitung jener germanischen Anfänge, die in ihrer Masse langsam wieder verschwinden«.

Die Grundlagen waren aber von Haus aus die römische und die byzantinische Kunst, bedingt einerseits durch zahlreiche klassische und altchristliche Bauten im langobardischen Gebiet wie durch den Einfluß der römischen Kirche, andererseits durch die von Ravenna ausstrahlende Kunst, die vom Ende des 4. bis zum letzten Viertel des 8. Jahrhunderts von Ostrom abhängig war. Der künstlerische Wert der Werke der Langobarden ist daher in dem Maße verschieden, als sie von langobardischen oder von byzantinisch geschulten Händen herrühren. Die ersteren verraten z. B. die Brüstungen des Baptisteriums und der Pemmoaltar im Dom zu Cividale, die letzteren die ungleich höher stehenden Skulpturen von S. Maria in Valle daselbst,

einen Kontrast bildend, der um so verwunderlicher ist, als sie annähernd gleichzeitig an gleichem Orte entstanden.

Den Glanzpunkt des Werkes bildet die Behandlung der Kunst der Westgoten. Gründlicher wurde daraufhin Spanien und namentlich das nördliche niemals untersucht, Jedenfalls auch nie richtiger beurteilt, wenn wir von unseren schon geäußerten Bedenken bezüglich der Herkunft des Hufeisenbogens und von dem Mangel einer eingehenderen Konfrontierung Südfrankreichs mit Spanien absehen wollen. Im übrigen quittieren wir dankbar die Fülle von Belehrung, welche die Untersuchungen des Verfassers gerade da darbieten, wo sich das reichste Material germanischer Kunst der Epoche erhalten hat. Dieses findet sich leider weniger reichlich im Gebiet der Franken, wo übrigens Germigny-des-Prés bei Orleans nach Plan und Apsismosaik mehr Byzantinisches zur Schau trägt. Mehr bekannt waren dann schon die Verhältnisse der Angelsachsen mit ihrer germanischen Fachwerk- und Holzbaluster-Imitation in Steinwänden und Säulen.

Auf alle Fälle ist Haupts Buch eine bleibende Bereicherung der einschlägigen Literatur und ein wichtiges nationales Werk, das auch durch seinen warmherzigen patriotischen Ton den deutschen Leser entzückt. Das reiche und größtenteils neue Illustrationsmaterial gibt nicht bloß dem Studium, sondern auch der Weiterbehandlung des Gegenstandes eine höchst wertvolle Grundlage. *F. Reber.*

Michele Lazzaroni und **Antonio Muñoz,** *Filarete.* W. Modes, Roma 1908.

Dieses Buch gehört zu den reichstausgestatteten Publikationen der letzten Zeit, und man muß nur beklagen, daß so viel Aufwand zur Verherrlichung eines Künstlers zweiten Ranges gedient hat, während man damit einen der vielen größeren, vernachlässigten Künstler hätte bedenken können. Jedenfalls kann aber die Arbeit als mustergültig gelten, weil die Verfasser nichts unterlassen haben, um die Figur des Künstlers voll und klar von allen Seiten zu beleuchten und uns auf diese Weise ein lebendiges Bild des Schöpfers der Bronzetüren von St. Peter in Rom gegeben haben. Die Besprechung dieser interessanten Arbeit Filaretes bildet den Kernpunkt des ganzen Buches und Muñoz, dem der Löwenanteil an der Verfassung des Werkes zukommt, hat es verstanden, nicht nur alles von anderen Kunsthistorikern schon Gesagte zusammenzufassen und zu bereichern, sondern auch vieles daran zu berichtigen. Man tut ihm Unrecht, wenn man, wie Schubring in den »Monatsheften für Kunstwissenschaft«, nicht erwähnt, wieviel Neues der Forschung durch diese Arbeit zugeführt worden ist. Das Datum von Filaretes erster Anwesenheit in Rom wird für das Jahr 1433 bestimmt, und mit großem Scharfsinn und peinlichster Genauigkeit wird eines der kleinen historischen Reliefs gedeutet, welches früher fälschlich als die Kavalkade Eugens IV. und Kaiser Sigismunds von St. Peter nach dem Lateran ausgelegt worden war. Durch genaue Prüfung der Figuren und durch die Entdeckung einer kleinen Inschrift, die bis jetzt keiner bemerkt hatte, gelingt es Muñoz, das interessante historische Bild auszulegen. Wie Stefano Infessura in seinem Diario schreibt, ritt der Kaiser nach der Krönung nach San Giovanni in Laterano und der Papst begleitete ihn bis zur Engelsburg. Nun hat Filarete grade den Einzug der beiden Herrscher in den Burghof dargestellt und ist es Muñoz gelungen, die verschiedenen Personen zu deuten und vor allem den Kastellan *Antonio Rido*, welcher hoch zu Roß den Papst und den Kaiser erwartet. Unter dem Pferde liest man die kleine, bis jetzt nicht beachtete Inschrift ANTONIVS DE RIDDO C. (= Castellanus). Es ist der gleiche Kastellan, welcher den Kardinal Vitelleschi gefangen nahm und zu den Treuesten Eugens IV. gehörte. Neu sind auch die ganze Prüfung der chronologischen Folge in der Ausführung der verschiedenen Teile der Tür und die Nachweise der Beziehungen daselbst zu vielen Stellen des *Trattato d'Architettura.* Nicht weniger interessant und neu sind die Beiträge, welche das Werk zur Kenntnis von Filaretes Tätigkeit in der Lombardei liefert, und besonders der Beweis, daß Filarete nicht der Entwerfer des Turmes des Castello Sforzesco gewesen ist, was Beltrami immer behauptet hatte. Eine große Anzahl bis jetzt unveröffentlichter Dokumente ergänzt diesen Teil des Buches und macht es uns leicht, dem Künstler als Architekten auf Schritt und Tritt zu folgen. Nicht vergessen muß man die schöne Entdeckung, die Muñoz von Kaiser Johannes Paleologus' Büste im Museo di Propaganda in Rom gemacht hat und die er hier veröffentlicht und dem Filarete zuschreibt. Es ist ein lebenatmendes, treues Porträt des unglücklichen Kaisers von Konstantinopel und wohl das Beste, was Filarete als Bildhauer gemacht hat. *Fed. H.*

NEUE KUNSTLITERATUR

Ausführliche Besprechung vorbehalten. Rücksendung kann nicht stattfinden

Kloeppel, Friderizianisches Barock. 80 Tafeln mit beschreibendem Text (besprochen in Nr. 2 vom 16. Oktober 1908). Verlag von Baumgärtners Buchhandlung in Leipzig.

Der heilige Franz von Assisi. Von Heinr. Federer. Mit 6 farb. Tafeln u. 11 Federzeichn. v. Fritz Kunz. Verlag d. Ges. f. christl. Kunst in München. M. 5.—, geb. in Leinwd. M. 6.—, in Prachtleder M. 10.—

Les Comptes du Roi René publ. d'après les originaux inédits cons. aux Archives des Bouches-du-Rhône par G. Arnaud d'Agnel. Tome I. Paris, Alphonse Picard et Fils. Zusammen mit Bd. II (der noch nicht erschienen) Frcs. 20.—

Konkurrenzen der Deutschen Gesellschaft f. christl. Kunst. Heft II. M. 2.50

Mitteilungen d. Schweiz. Ges. f. Erhaltung histor. Kunstdenkmäler. Neue Folge. VI: Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden. Verlag von Atar A.-G. in Genf.

Rombout Verhulst, Sculpteur 1624—1698. Sa vie et ses oeuvres par M. Van Notten. Trad. en français p. Mme. Marie Wijk. Av. 53 planches. Folio. La Haye, Martinus Nijhoff. Leinwd.

Ny Carlsberg Glyptotek. Billedtavler til kataloget over antike kunstvaerker. Vilhelm Trydes Boghandel, Kjobenhavn.

Albrecht Dürer. Das Leiden Christi (Die große Passion). Hrsg. v. Jugendschriften-Ausschuß d. Allgem. Lehrervereins Düsseldorf. Verlag Fischer & Franke in Berlin.

Die Geschichte des Dachwerks erläutert an einer großen Anzahl mustergültiger alter Konstruktionen. Von Friedrich Ostendorf. Mit vielen Abb. Folio. Verlag B. G. Teubner in Leipzig und Berlin. M. 28.—

The Mask. A monthly journal of the art of the theatre. Vol. I. No. 1—4. Verlag Schuster & Bufleb in Berlin W.

Das Pferd und s. Darstellung in der bildenden Kunst vom hippolog. Standpunkt aus. Von Rich. Schoenbeck. Mit 45 Tafeln und 321 Abb. im Text. Verlag von Friedrich Engelmann in Leipzig. Eleg. Leinwd. M. 28.—

Einfache Schweizerische Wohnhäuser. Aus d. Wettbewerb d. Schweiz. Vereinig. f. Heimatschutz. Heimatschutz-Verlag, Bümplitz. Kart. M. 4.—

Le Vieux Bruxelles. Exposé prélim. des travaux de la commission const. s. le patronage de la Ville de Bruxelles et de la Soc. d'Archéologie. Nombr. planches et texte.

Münchener Künstler-Bilderbücher aus dem Verlage v. Georg W. Dietrich in München, III: Georg Lang, Die gold. Nadel. M. 3.—; IV: O. Kubel, Wie das Samenkorn zu Brot wird. M. 4.—

Lebenszeichen. 12 Federzeichnungen von Fidus. Verlag Fritz Heyder, Berlin SW. 11. M. 3.—

Die Nibelungen. 14 Blatt von Alfred Rethel. Verlag Fritz Heyder, Berlin SW. 11. M. 1.20

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 15. 5. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

LITERATUR

Eine neue Michelangelo-Biographie.

Es gibt wenige Künstler, über deren Leben und Schaffen öfter geschrieben wurde, als über Michelangelos. Die lange Reihe seiner Biographien wurde noch bei seinen Lebzeiten durch Condivi und Vasari eröffnet, und seitdem hat sich dieselbe zu einem Ungeheuer angewachsen. Um sich einen Begriff von dem Umfang derselben zu bilden, ist es lehrreich, einen Blick in Passerinis Bibliografia Michelangelesca zu werfen, die 1875 anläßlich der Michelangelo-Feierlichkeiten veröffentlicht wurde und somit über 30 Jahre alt ist! Und diese letzten 30 Jahre waren gerade für die Erkenntnis der Kunst und der Persönlichkeit des »Schicksals florentinischer Kunst« überaus ersprießlich gewesen. An dieser Arbeit war kaum ein anderer so bedeutend beteiligt als Professor Karl Frey. Michelangelo Buonarroti ist wahrlich der »Mann seines Lebens«. Wir haben ihm die kritische Ausgabe des »Vite« Condivis und Vasaris, die mustergültige Edition der »Rime« und der »Lettere« und endlich den Corpus der Handzeichnungen des Meisters zu verdanken. Mit diesen Arbeiten hat Frey tatsächlich die Grundlage für die erste, den heutigen Anforderungen entsprechende Michelangelo-Biographie geschaffen. Als solche können wir seinen »Michelagniolo Buonarotti, sein Leben und seine Werke« (Berlin, Curtius, 1908), dessen erster Band kürzlich die Presse verlassen hat, betrachten.

Das Werk sticht grundsätzlich von allem, was bisher über Michelangelo geschrieben wurde, ab. Es ist nicht das Resultat subjektiver Betrachtungen über die Werke des Meisters, wie dies Thode und andere getan haben, noch ist es eine Schilderung der historischen Szenerie, des Milieus, von dessen Hintergrund sich die Persönlichkeit des Genius wie im Hochrelief abhebt, wie uns dies von Grimm und Symonds in so glänzender Weise geboten ward. Freys Programm könnte man folgendermaßen zusammenfassen: Es soll der Versuch gemacht werden, die Entwickelung des schaffenden Künstlers an der Hand der mit guten Gründen anzunehmenden Tatsachen, die in so manchen Fällen das Resultat von Freys Originalforschungen in bisher unbekannten Quellen sind, zu verfolgen. Konjekturen und Hypothesen vermeidet der Verfasser fast gänzlich, und von der historischen Staffage wird nur das Unerläßliche geboten. Ein sehr wichtiger Zug des Werkes ist noch, daß der Verfasser der Entwickelung der Technik und der Formauffassung in der Kunst Michelangelos gebührende und gerechte Aufmerksamkeit zuwendet, ohne jedoch zu technisch oder theoretisch zu werden. Alles in allem, der Verfasser operiert durchweg mit sinnlich vernehmbaren Tatsachen, und der erste Eindruck, den die Lektüre seines Buches hinterläßt, ist der einer sicher durchgeführten, auf Nüchternheit und Klarheit basierten Darstellung. Die ästhetische Würdigung des Meisters ist dabei vielleicht nicht immer so eingehend, wie wir es wünschen möchten; aber dieser Umstand bietet wieder den Vorzug, die rote Linie in der Entwickelung des Meisters und die Beziehungen seiner einzelnen Schöpfungen zueinander klarer durchblicken zu lassen.

Der vorliegende Band ist den Jugendjahren Michelangelos, endigend mit dem Jahre 1502, gewidmet. Dies ist eine Periode in des Helden Leben, wofür wir nur sehr spärliche authentische Nachrichten besitzen: sowohl Vasari, wie Condivi sind von größter Lückenhaftigkeit und Ungenauigkeit. Frey hat manche wertvolle Notiz, ganz besonders über die Familie der Buonarroti, aus den florentinischen Archiven hervorgeholt, die in den Quellen und Forschungen (siehe weiter unten) meistens mit den Originalbelegen publiziert sind. Außerordentlich wertvoll sind die Kapitel über Michelangelos Verhältnis zur Antike und über die anatomischen Studien desselben. Wir sehen den Meister vom Studium der Antike — das ja nur in seiner ersten Jugend eine wirklich bedeutsame Rolle in seinem Entwickelungsgang spielte — zu den durchgreifendsten anatomischen Studien sich emporheben. Diese Studien umfaßten nicht nur den menschlichen Körper, sondern auch die Tierwelt, und sie wurden von Michelangelos Freund, dem Chirurgen Realdo Colombo, aufs kräftigste unterstützt. Welch reiche Perspektiven würden sich vor unseren Augen öffnen, wäre das vom Künstler geplante Traktat über Künstleranatomie zur Ausführung gekommen! Es ist dabei kaum notwendig an Dürers Proportionenbuch, was Michelangelo durch den Colombo wahrscheinlich kannte (K. Frey, p. 144), zu erinnern. Dieses letztere Kapitel gibt eine überaus wertvolle Übersicht der anatomischen Studien der Künstler in Florenz vor dem Auftreten des Michelangelo.

Die Ansicht, daß Donatello unter den Vorläufern Michelangelos vom bleibendsten Eindruck auf den Künstler gewesen sei, ist noch bei manchen geltend. Nach Freys Ausführungen wird dies wohl nicht mehr der Fall sein, und durch dieselben wird man erst recht über die Bedeutung Jacopo della Quercias und Verrocchios für des Meisters Kunst sich Rechenschaft geben können. Die stilkritischen Vergleiche der Arbeiten des großen Sienesen auf der Fassade von San Petronio mit denen Michelangelos gehören zum Besten, was das Buch enthält. Es sei übrigens auf die geistreichen Bemerkungen über diese Frage im »Donatello« des Lord Balcarrès (London 1904, pp. 15, 71, 192 und passim), das Frey nicht gekannt zu haben scheint, verwiesen. Es ist zu bedauern, daß Frey die Marmorstatuette im Besitze von Mr. Charles Loeser nicht kennt. Vielleicht wären seine Ausführungen über den Berliner Giovannino, an deren michelangelesker Herkunft er keine Bedenken zu haben scheint, nach einem Vergleich mit derselben, anders ausgefallen.

Die Urkundenbelege, wie auch die eingehenderen technischen und polemischen Erörterungen hat Frey von dem Texte seines Buches abgesondert in einem begleitenden Bande von »Quellen und Forschungen zum Leben Michelagniolos Buonarotti« vereinigt. Dies war ein lobenswerter Gedanke, denn der Text ist dadurch fließender geworden, während diejenigen, die seinen Ausführungen auf den Grund gehen wollen, ebenfalls zufriedengestellt werden. Ich möchte nur auf die ausführlichen Auszüge aus den Ricordi Lorenzos und Pieros Magnifici und die Abschnitte über die Mediсäischen Wohnungen und den Herkules der Casa Strozzi, die mir überaus wertvoll erscheinen, aufmerksam machen. — Ausführliche Register sind beiden Abteilungen beigefügt, und ich möchte diese Besprechung mit dem Wunsche schließen, die Fortsetzung des Werkes möglichst bald vor uns haben zu können.

Morton H. Bernath.

Neue ostasiatische Kunstliteratur.

1. Gaston Migeon (Au Japon. Promenade aux Sanctuaires de l'Art. Paris, 1908. Hachette) macht Spaziergänge in Japan. Alle die Stätten des fernen Inselreiches, die dem kunstfreudigen Reisenden etwas zu bieten vermögen, besucht der Verfasser. Schon jetzt sind das Rom, das Florenz, das Pisa, Siena und Assisi von Japan nicht mehr zu verfehlen. Schon jetzt stillen viele Amerikaner ihre Kunstsehnsucht in Japan statt in Italien. Migeon wandert von Tokyo nach Nikko und Kamakura, von Kyoto nach Nara, zum Horyuji und zu den Klöstern des Koyasan. Er beschränkt sich auf Beschreibungen, holt wenig aus und bemüht sich nur wenig um große Zusammenhänge und Signifikanz. Meyers »Weltreise« und gar Murrays »Japan« geben ebensoviel und mehr — natürlich abgesehen von dem graziösen Stile des Franzosen. Immerhin stellt sich der Verfasser nicht nur auf die Kunst der letzten drei Jahrhunderte ein; er kennt auch die Meister aus Japans blühendem Mittelalter und Altertum. Bei Natureindrücken schweifen seine Gedanken allerdings noch ausschließlich zu Hiroshige. Nur der, der sich schon eine gewisse Anschauung von japanischer Kultur erworben hat, wird Migeons Kunstschilderungen mit einigem Genuß folgen. Viel allgemeineres Interesse dürften seine Naturbilder und die Abschnitte über Theater und Teezeremonie finden 68 gute kleine Abbildungen illustrieren das sonst dürftig ausgestattete Buch.

2. Oskar Münsterberg (Japans Kunst. Braunschweig, 1908. Westermann) gibt einen Auszug aus seiner dreibändigen Kunstgeschichte. Auf hundert Seiten wird die gesamte japanische Kunst vorgetragen. Die Worte sind mehr als begleitender Text zu den 161 Abbildungen und 8 Tafeln gedacht. Nicht nur Malerei, Holzschnitt, Plastik, Lackkunst und Keramik, auch Waffen, Kleidung, Schwertzieraten und Gärten werden behandelt. Die Einteilung ist eine andere als in dem Hauptwerk. Sie ist historisch und basiert auf den feststehenden charakteristischen Geschichtsperioden Japans. Aber nicht nur diese zieht der Autor heran; auch die noch so unklare vor- und halbhistorische Zeit läßt er trotz des geringen Umfanges seines Buches nicht unberücksichtigt. Das ist vielleicht ein zu schwerer Ballast für den Laien, an den Münsterberg sich hier wendet. Sonst ist das Werkchen allen denen, die einen raschen Überblick über die japanische Kultur gewinnen wollen, wohl zu empfehlen. Zudem ist es sehr preiswert.

3. De la Mazelière (Le Japon. Histoire et Civilisation. Paris, 1907. Plon) hat die ersten drei Bände seines Werkes über Japan erscheinen lassen. Zwei Bände stehen noch aus, die der Periode Meiji (seit 1867) gewidmet sein sollen. Der Verfasser bringt die denkbar weitesten Gesichtspunkte. Er zeichnet ein ganzes Geschichtssystem, nicht unähnlich dem Breysigschen Stufenbau. Die Zusammenhänge Japans mit Indien und China — ja mit dem gesamten Westasien werden beleuchtet. Kein Kulturzweig bleibt dem Verfasser fremd. Seine Vielseitigkeit wirkt überraschend. Und immer wird den letzten Wurzeln nachgespürt. Ob aber Mazelières Resultate im allgemeinen wissenschaftlicher Prüfung standhalten können, ist erst zu entscheiden, wenn Nachods streng kritische Geschichte Japans vollständig vorliegt. Was der Verfasser über bildende Kunst schreibt, ist jedenfalls nicht auf der Höhe. Von durchaus bestimmenden Kunstperioden wird ein nur unvollkommenes Bild entworfen. Veraltete Angaben werden kritiklos wiederholt. Um nur ein Beispiel zu nennen: dem Verfasser ist Tosa Mitsunobu (1434—1525) der Hauptmeister der Yamatoschulen. Mitsunobu bedeutet aber schon die Dekadenz dieser bedeutsamsten Malerschulen Japans, die in Toba Sojo, Mitsunaga, Keion und Nobuzane im 12. und 13. Jahrhundert ihre kraftvollsten Vertreter haben.

4. Unter den genannten »Neuerscheinungen bereichert Laurence Binyons »Painting in the far East« (London 1908. Arnold) am meisten unsere Kenntnisse von asiatischer Kunst. Die neuesten Funde, Reproduktionswerke und die neueste Literatur sind hier verwertet. Der Untertitel des Werkes besagt, daß der Autor sich speziell Chinas und Japans annimmt. In der Tat ist das, was wir über eine vorbuddhistische Kunst, über die Höhlenmalereien von Ajanta und Sigiri, über die Funde von Khotan und Turfan, über tibetische und persische Malerei erfahren, nur dürftig und leider ohne jegliches Abbildungsmaterial. Im ersten Kapitel vergleicht Binyon östliche und europäische Malerei. Er differenziert schon viel mehr, als man es bisher gewohnt war. Er weist auf die ausgedehntere Herrschaft der ästhetischen Negation in der asiatischen Kunst hin, um einen Ausdruck von Lipps zu gebrauchen. Er betont, daß in der Malerei des Ostens wissenschaftliche Bestrebungen (Optik, Anatomie, Perspektive, photographische Ähnlichkeit) niemals so recht Eingang gefunden haben — wenigstens nicht als Selbstzweck. Die näheren Analysen des Abschnittes gelten aber doch hauptsächlich für die wunderbare chinesische Sungmalerei und die von ihr abhängigen japanischen Schöpfungen der Ashikagazeit — und nur sehr bedingt für altbuddhistische Werke, für Yamatoemakimonos und für die Korinkunst. Zudem verfällt Binyon in den Fehler aller Asien-Enthusiasten, nun europäische Kunst an der asiatischen Kunst messen und die europäische belehren zu wollen. Das ist aber nicht am Platze. Jegliche Kunst hat ihr eigenes Wollen und Sollen und kann nur immanent beurteilt werden. Dagegen ist es wohl möglich, für jeden chinesischen und japanischen Stil die parallele Kunststufe Europas festzustellen. Das dürfte auch für das Verständnis viel fruchtbarer sein. — Das dritte bis sechste Kapitel beschäftigt sich mit der chinesischen Malerei vor der Sungdynastie. Aus dieser Zeit sind nur wenige Werke bekannt. Bis zum siebenten Jahrhundert eigentlich nichts weiter als die grandiose Bildrolle von Ku K'ai-chih im britischen Museum. Binyon beschreibt sie sorgfältig. Nach Adolf Fischer sollen sich aber noch andere so alte Stücke in chinesischem Besitz befinden. Welche Resultate für die Weltkunstgeschichte sind zu erwarten, wenn diese Produktionen einmal ebenso ediert sein werden wie die japanischen Altertümer. Der der ältesten japanischen Malerei gewidmete Abschnitt ist sehr dürftig und unzusammenhängend. Ganz oberflächlich wird die sehr wichtige Ähnlichkeit der Fresken von Ajanta mit denen des Horyuji in Japan gestreift. Der rätselhafte Tamamushi-Schrein wird sogar nur in einer Anmerkung abgefertigt. Die Kamakuraperiode und damit die Yamatomalerei stellt der Verfasser, scheint mir, nächst der Sungkunst am ausführlichsten dar. Hier

kommt Binyon übrigens zu denselben Resultaten, wie ich in meiner »Einführung in die japanische Malerei«. Er schätzt den Yamatostil außerordentlich hoch und hält ihn für etwas ganz Originaljapanisches, das in China kein Vorbild hat. Binyon geht mit mir auch konform, wenn er weiter den Korinstil den japanischsten aller Stile nennt und in ihm das Wesentliche des japanischen Genius ausgedrückt findet. Eine Entwickelungsgeschichte der Yamatokunst vermag der Verfasser nicht zu geben. Er bezeichnet sogar die dekorative Richtung als die ältere, wie es auch die japanischen Kunsthistoriker nicht selten tun. Aber mit Unrecht. Denn am Anfang steht doch Toba Sojo, ein Meister hinreißender Bewegungsdarstellungen. Und dann — warum versäumt Binyon es, auf die Unsicherheit aller Zuschreibungen der älteren Yamatobildrollen hinzuweisen? — Die chinesische Sungkunst wird außerordentlich treffend analysiert. Aber die Entwickelung, die die Malerei nach dem Falle der Sung unter der Mongolenherrschaft nimmt, streift Binyon mit keinem Worte. Dabei werden damals bereits die Grundlagen für die moderne chinesische Malerei geschaffen: Das Interesse für ausgesprochene Farbigkeit beginnt. Die Technik wird minutiöser. Die Bilder entbehren oft der unbedingten Geschlossenheit — um nur einige Momente anzuführen. — Die Strömungen der Toyotomiperiode (1585—1602) bringt Binyon zu klarer und voller Anschauung. Nur erweist es sich hier, daß der Verfasser von allen Erzeugnissen asiatischen Geistes allzu gleichmäßig entzückt ist. So preist er die Kanomeister des späten 16. und des 17. Jahrhunderts über Gebühr. Wie Hideyoshi Siegesallee-Gedanken nicht fern liegen, so haben seine Hofmaler Kano Sanraku und Kano Eitoku sicherlich Anton von Wernerische Ambitionen. Mit dem neueren chinesischen Einfluß im 18. Jahrhundert und mit dem Ukiyoye schließt das Werk. — Wir haben mit Binyons »Painting in the far East« im Erfassen ostasiatischen Kunstwesens einen wichtigen Schritt vorwärts gemacht. Aber nun dürfte es mit den allgemeinen Kunstgeschichten genug sein. Es ist an der Zeit, spezielleren Fragen die Aufmerksamkeit zuzuwenden. *William Cohn.*

Franz J. Stadler, *Hans Multscher und seine Werkstatt.* Mit 13 Lichtdrucken. 82. Heft der Studien zur Deutschen Kunstgeschichte. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1907.

Die Persönlichkeit des zu Ulm als Bildhauer und als Maler tätigen Hans Multschers hat, seidem das Sterzinger Altarwerk publiziert ist, viele Kunstforscher beschäftigt. Während das Material an Bildwerken und Gemälden wuchs, wurde das Durcheinander von Meinungen immer beängstigender. Der Verfasser dieser überaus gründlichen und ernsten Arbeit prüft alle Fragen, die Multscher betreffen; seine Ergebnisse sind sehr beachtenswert. Zum wenigsten haben seine Aussagen vor den Mitteilungen aller Forscher, die bisher gesprochen haben, voraus, daß seine Untersuchung ausdauernder und tiefer gebohrt hat als alle früheren.

Stadler geht von den Berliner Altarflügeln, die von 1437 datiert und an zwei Stellen mit dem Namen des Meisters signiert sind, aus. Verständigerweise zweifelt er, der sonst sehr skeptisch ist, hier nicht und läßt sich diesen sicheren Ausgangspunkt nicht rauben. Er spricht sehr ausführlich über die acht Kompositionen, indem er das Ikonographische, die Kompositionsweise, Formensprache und Malart berücksichtigt und diese Kunst nach ihren Vorzügen und Schwächen scharf charakterisiert. Den Maßstab *bieten Moser* und *Witz*, die zeitlich und örtlich benachbarten Schwaben.

Multschers Kunst, wie sie sich in dem Berliner Altarwerk offenbart, erscheint dem Verfasser als nicht spezifisch schwäbisch. Der Meister, der aus Reichenhofen im Allgäu stammt, wird der Alpenkunst zugeordnet, die gegensätzlich zur Ulmer Kunst empfunden wird. Da wir, von Multscher abgesehen, von der Ulmer Kunst auf dieser Stufe so gut wie nichts besitzen, wird sich Stadlers Auffassung, der gewiß ein richtiges Gefühl zugrunde liegt, nicht eigentlich bestätigen lassen. Sicherlich ist der Weg von Multscher zu Zeitblom schwerer zu finden, als der Weg vom Meister des Tucher-Altares zu Wohlgemut.

Einige Glasgemälde in der Besserer Kapelle des Ulmer Münsters werden als stilverwandt mit dem Berliner Altare besprochen. Eine neue und scharfsichtige Beobachtung. Die Glättung des Stiles wäre durch das Mitarbeiten des Glasmalers zu erklären. Nicht berücksichtigt wird die schöne Zeichnung eines heiligen Bischofs in Erlangen.

Der zweite Abschnitt mit der Überschrift »Die Werkstatt des reifen Meisters« behandelt hauptsächlich den Sterzinger Altar, der 1458 zur Aufstellung kam. Bekanntlich wird Multscher in den Rechnungen »*Tafelmeister*« genannt. Das Werk besteht aus gemalten Altarflügeln und holzgeschnitzten Bildwerken. Ehe die Berliner Bilder bekannt waren, schrieb man nur die Skulpturen dem Meister zu, weil er ja Bildhauer gewesen sei; nachdem die Berliner Bilder bekannt geworden waren, schrieben manche Beobachter auch die Sterzinger Gemälde ihm zu, andere fanden aber die Stildifferenz zwischen dem älteren und dem jüngeren Malwerk zu groß, um an die Identität der Maler zu glauben. Stadler vergleicht sehr sorgfältig die Bildwerke von Sterzing mit den Gemälden ebendort und die Berliner Bilder mit den Bildern und Skulpturen in Tirol. Sein Resultat: die Bildwerke, wenigstens das Beste davon, erscheinen mit den Berliner Bildern vereinbar, zeigen Multschers Hand, die Gemälde in Sterzing dagegen sind abweichend und stammen von einem jüngeren, in Multschers Werkstatt tätigen, von den Niederlanden her angeregten Maler. Dieses Ergebnis wird durch eine so scharfe, an feinen Beobachtungen reiche Analyse gewonnen, daß der Leser mit geneigtem Vorurteil auch diejenigen Teile der Demonstration hinnimmt, die nur vor den Originalen kontrollierbar ist.

Daß der Maler in Sterzing auf einer anderen Stufe stände wie Multscher um 1437, war ja niemandem verborgen, nur meinten manche, hier zwei Phasen einer individuellen Entwickelung zu sehen. Diese Vorstellung bekämpft St. wirksam, indem er mit vielen Hinweisen vor Augen führt, daß in den Sterzinger Bildwerken die vorausgesetzte Stilentwickelung nicht wahrzunehmen sei. Die Bildwerke in Sterzing, die allen früheren Beobachtern als eine einheitliche Schöpfung erschienen waren, teilt St. auch an Multscher und an einen Mitarbeiter. Hierbei wird die Kritik manchmal so subtil, daß ich bei allem freundlichen Vorurteil nicht folgen kann. St. vergißt hin und wieder, daß die Sterzinger Bildwerke mehr oder weniger durch »neue Fassung« verdorben sind. Ich fürchte, der Zustand gestattet so feine Unterscheidungen nicht, wie sie der Verfasser in seinem Eifer, jedes Rätsel zu lösen, jede Frage zu beantworten, mit übergroßer Bestimmtheit vornimmt.

Höchst dankenswert ist das Kapitel, das »Wiederaufbau« überschrieben ist. Hier fügt St. die auseinandergerissenen Teile des Sterzinger Altares mit großer Sorgfalt zusammen und bereichert das Material durch mehrere bisher unbeachtet gebliebene Stücke, wie die Malerei von der Rückseite des Schreines und mehrere Büsten. Der Aufbau der Figuren in drei Stockwerken erscheint mir freilich etwas fremdartig.

Die Stuttgarter und Karlsruher Bilder, deren Stilverwandtschaft mit den Bildern von Sterzing mehreren Forschern gleichzeitig aufgefallen war, vermutlich von einem

Altare aus Heiligkreuztal stammen, schreibt St. dem Maler, der um 1457 in Multschers Werkstatt gearbeitet hat, zu. Die Arbeiten dieses Meisters werden mit niederländischen Kompositionen verglichen, z. B. mit dem kleinen Marientod der Londoner National Gallery, der hier (wie so oft) irrtümlich mit dem Flémalle-Meister zusammengebracht wird. St. macht wahrscheinlich, daß der Maler von Sterzing um 1450 in den Niederlanden gewesen sei. Die Tafeln mit je drei Heiligen in Stuttgart werden als spätere Arbeiten seiner Hand angenommen. Dem Schleißheimer Schmerzensmann von 1457 wird mit scharfer Kritik hart zugesetzt, die Dreifaltigkeit in der Sakristei des Ulmer Münsters ganz beiseite gestellt.

Nicht minder skeptisch betrachtet St. die Bildwerke, die in neuerer Zeit mit dem Ulmer Meister in Verbindung gebracht worden sind. Außer dem Palmesel in Wettenhausen, dem eine urkundliche Beglaubigung zugute kommt, nimmt er nichts an, weder den Palmesel im Museum zu Ulm, den er seinem Pseudo-Multscher, dem ersten Mitarbeiter an den Sterzinger Figuren, gibt, noch die Madonna von Landsberg (abgeb. im Jahrb. d. pr. Ksts. XXVIII zu S. 40).

Die beiden weiblichen Heiligen, die Frl. Dr. Schuette im Jahrbuch (l. c.) bekannt gemacht und als Teile des Altars von Heiligkreuztal bestimmt hat, scheint der Verf nicht zu kennen. Sein Urteil auch darüber zu hören, wäre interessant.

Anhangsweise wird nach all dieser Zerteilung und auflösenden Kritik in einem Kapitel über Jörg Syrlin die Vermutung vorgetragen, der Pseudo-Multscher, also der tüchtige Schüler und Helfer Multschers an den Bildwerken in Sterzing, sei Jörg Syrlin. Die gesicherten Arbeiten des jüngeren Meisters in Ulm werden mit den Sterzinger Arbeiten in Verbindung gebracht.

Schließlich ist von Herlin und Schüchlin die Rede. Das Fränkische in der Art der beiden Meister wird betont und dem Zusammenhang mit den Niederlanden Aufmerksamkeit gewidmet.

Von der schwäbischen Malkunst vor Zeitblom bleibt freilich so gut wie nichts übrig, da Multscher der bayerischen Alpenkunst genähert, Herlin und Schüchlin mit Franken in Verbindung gebracht, und die Anregungen von den Niederlanden her so hoch bewertet werden.

Da ich keine Gelegenheit hatte, die erstaunlich scharf scheidenden Beobachtungen des Verf. in Sterzing nachzuprüfen, begnüge ich mich mit dem Berichte. Früher gebildete Urteile diesen Ausführungen einfach entgegenzustellen, scheint hier nicht erlaubt zu sein.

Eine Kritik der Stadlerschen Resultate ist übrigens schon erschienen — als Nachtrag in dem Werke von Marie Schuette über den schwäbischen Schnitzaltar (91. Heft der Heitzschen Studien zur deutschen Kunstgeschichte). Dieses Buch bringt überraschend viel neues Material, auch für die Kunststufe Hans Multschers. *Friedländer*

Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine, par *Joseph Déchelette.* I. Archéologie préhistorique. Paris Librairie Alphonse Picard et fils. 1908. XIII und 747 Seiten. 249 Abbildungen im Text.

Frankreich besitzt zweifellos die geeignetsten Gelehrten, um die Prähistorie systematisch darzustellen. Nur eine Nation ist durch einen einzigen Vertreter noch berufen, Frankreich sich an die Seite zu stellen, das ist Schweden durch die überragende Autorität von Montelius, dessen »Kulturgeschichte Schwedens« (Leipzig, E. A. Seemann, 1906) für die Stein- und Bronzezeit ein Standarwerk ist trotz seiner Kürze, und das, bei der ganz Europa treffenden Typik dieser Kulturperioden für die allgemeine Vorgeschichte, in seinem Heimatland und dem nächstliegenden Deutschland ebenso benützt werden kann, wie in Frankreich oder Italien. Ebenso erfüllt das uns vorliegende Werk von Déchelette im höchsten Maße den Zweck, auch außerhalb Frankreichs als Lehr- und Nachschlagebuch der Prähistorie zu dienen; und es wird durch seine gediegene Ausführlichkeit, mit der die einzelnen Materien darin behandelt sind, und seine Register (die leider bei Montelius fehlen) ein unentbehrliches Hilfsmittel für die Vorgeschichte und ihre Schwesterwissenschaften, Archäologie und Anthropologie, sein. Sind die Franzosen durch ihre seit Jahrzehnten der Prähistorie zugewandten Studien, wie sie denn auch diese Wissenschaft mit ihrer Nomenklatur versorgt haben — nach Chelles in Seine-et-Marne, St. Acheul bei Amiens, Moustier in der Dordogne, Aurignac, Solutré und La Madeleine — und dadurch, daß das Collège de France jetzt einen Lehrstuhl für Prähistorie besitzt, während schon seit Jahren Separatkurse für diese historische Wissenschaft abgehalten wurden, sind die Franzosen besonders dazu berufen, die bisherigen Kenntnisse über jene fernen Perioden zusammenzufassen, so ist es speziell der Verfasser des Manuel d'archéologie préhistorique in hervorragendstem Maße. Neben dem Deutschen Dragendorff ist er der beste Kenner der römischen Töpfereien in Zentraleuropa, wie überhaupt der römischen Provinzialkunst, und er hat maßgebende Arbeiten darüber und über die gallische Stadt Bibracte (Mont Beuvray) veröffentlicht; und wer die Antiquités nationales Frankreichs verfolgt, die z. B. in der zu Bordeaux erscheinenden Revue des études anciennes eine Stätte gefunden haben, der wird dem Namen Joseph Déchelette für die an Altertümern so reiche französische La Tène-Periode am häufigsten begegnen, neben dem für seine »Histoire de la Gaule« jetzt mit dem Prix Gobert bedachten Camille Jullian, dem Abbé Breuil, Cartailhac und neben Salomon Reinach, der als Konservator des Nationalmuseums von St. Germain ebenso auf die prähistorischen Studien hingewiesen ist, wie Déchelette selbst, der Konservator des Museums von Roanne (Loire) ist.

So erfüllt denn dieser erste Band des Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine, der nur der Archéologie préhistorique gewidmet ist, alle Erwartungen, die man nach dem jetzigen Stand der noch jungen Wissenschaft hegen kann, in vollstem Maße. Und wenn das Buch einmal vollendet vor uns liegen wird, dann werden die gallischen Altertümer von dem Erscheinen des Menschen in dem schönen Lande bis zu dem Ende des römischen Kaiserreichs in einer Weise geschildert sein, daß wir Deutsche trotz unserer großartig organisierten römisch-germanischen Studien mit Bewunderung und Neid auf dieses Werk sehen dürfen. — Der vorliegende Band umfaßt nur das Steinzeitalter, jene primitiven Zeiten, in denen man die Metalle noch nicht kannte. Der erste Teil des Buches schildert die paläolithische Zeit, Tertiär- und Quarternärperiode, die letztere in mehrere Unterabteilungen zerfallend: der Époque chelléenne und acheuléenne folgt die Époque moustérienne, dieser das Renntierzeitalter, das wieder nach den Fundstätten (Aurignac, Solutré, La Madeleine) in Unterabteilungen zerfällt. Mit der größten Ausführlichkeit und einem den ganzen Stoff beherrschenden Wissen ist hier das geologische, anthropologische, zoologische und klimatische untersucht und die Kultur dieser Zeiten wieder herzustellen gesucht, die in Ritzarbeiten und Wandmalereien schon eine primitive Kunst hatten und im Totemismus, Magie und Gräbern religiöse oder geistige Interessen erkennen lassen. Hinzugetreten sind nach dem Erscheinen von Déchelettes Buch namentlich noch sehr erfolgreiche neue Ausgrabungen zu Les Eyzies de Tayac (Dordogne), die in vorbildlich methodischer Weise gemacht worden sind (s. O. Hauser »Fouilles scientifiques dans la vallée de la Vézère« 1908). — Der zweite Teil, l'âge de la pierre polie,

(Néolithique) nähert die Prähistorie ihrer intimsten Schwester, der Archäologie, von der sie kaum mehr etwas trennt und mit der sie hoffentlich in Zukunft identisch sein wird. Einige Stichworte wie Kjökkenmöddings, Pfahlbauten, Dolmens, Menhirs und Cromlechs, Tätowierung und Bemalung, Religion, Bestattungsarten, Kunst, Handel und Industrie, Werkzeuge und anderes mehr sollen nur erkennen lassen, welche Gebiete von allgemeiner Wichtigkeit hier ihre Darstellung gefunden haben, Gebiete von einer universellen Bedeutung, wo, wie z. B. bei den Dolmens, an den Grenzen Europas nicht Halt gemacht werden kann, sondern Afrika, Asien bis zum fernsten Japan und selbst die neue Welt in Betracht gezogen werden müssen. Zwei Appendizes mit speziellen, Frankreich betreffenden Bibliographien — französische Höhlen mit geritzten Renntierknochen und Malereien aus der Renntierzeit, dann neolithische Stationen in Frankreich — sind angefügt. Der Index général alphabétique macht dann das Buch zu einem brauchbarsten Besitztum. Auf Details können wir hier nicht eingehen. Die erstaunliche Arbeitsleistung eines bewährten Forschers liegt uns vor. Möge er uns bald das Werk vollenden, das schon jetzt als die maßgebendste Zusammenfassung betrachtet werden darf. So sieht man dem zweiten Bande, der das Bronzezeitalter und die frühe Eisenzeit bis zur Eroberung Galliens durch Cäsar schildern wird, und dem dritten, gallo-römischen Bande mit berechtigter Erwartung entgegen. — Druck und Ausstattung sind ganz vortrefflich, die Abbildungen klar und deutlich und mit der sichersten Sachkenntnis ausgewählt. *M.*

Franz Xaver Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst.* II. Band: Die Kunst des Mittelalters und der italienischen Renaissance. 2. (Schluß-) Abteilung: Italienische Renaissance. Zweite Hälfte. Fortgesetzt und herausgegeben von Joseph Sauer. Mit Titelbild in Farbendruck, vielen Abbildungen im Text und einem Register zum ganzen Werk. Lex.-8⁰. (XXII u. S. 283—856) M. 19.—.

Nur etwa der zehnte Teil des neuen Bandes rührt noch von Franz Xaver Kraus unmittelbar her. Aber die nachgelassenen Bruchstücke sind von dem Herausgeber Prof. Sauer in Freiburg im Geiste des ersten Urhebers und der Anlage des Gesamtwerkes entsprechend zu diesem Band vortrefflich ergänzt. Die eigentümliche Doppelseitigkeit des Buches, die sich durch die Verbindung geschichtlichen und theologischen Wissens zur Schilderung der Geschichte der christlichen Kunst ergibt, lag in dem Beruf und in der Person des Urhebers und im Plan des Werkes von Anfang an begründet und hat dieser Kunstgeschichte ihr eigenes Gepräge gegeben. Der Fortsetzer und Herausgeber ist — und zwar nicht bloß als der dem verstorbenen Freiburger Gelehrten am nächsten stehende Schüler — in der Lage, hierin zu folgen. Dem Verzicht des Urhebers auf eine Darstellung der Geschichte der Kunstformen bleibt natürlich der neue Band treu, ohne daß man bei seiner Art das als Mangel empfände. Er umfaßt die Hochrenaissance. Eine erstaunliche Kenntnis der Literatur, der kunstgeschichtlichen und der allgemeinen, gibt den Urteilen des Verfassers sichere Grundlage. Seine theologische Fachkenntnis befähigt ihn, in der Tat manches zu verstehen und auszulegen, was aus dem Vorstellungskreis der kirchlichen Kultur herausgewachsen ist und nur dem gründlich darin Erfahrenen sich erschließt. Das gilt besonders für die Sixtinische Kapelle und die Raffaelischen Stanzen. So viel tiefer wir auch in den letzten Jahren in die Absichten der Künstler und ihrer päpstlichen Auftraggeber eingedrungen sind, dank den Arbeiten einer Schar hervorragender Gelehrten, so kann der Theologe, dem die religiösen Kategorien und Grundgedanken der Darstellungen geläufig sind, uns oft doch noch etwas weiter führen.

Tritt in dem Buche auch die katholisch-theologische Seite an dem Doppelberuf des Verfassers hervor, so macht sie ihn doch nicht befangen und namentlich seine historischen Urteile zeugen von bemerkenswerter Sachlichkeit.

Einige Einzelbemerkungen möchte ich anfügen. Der Madonnone in Vaprio wird dem Lionardo zugeteilt (S. 308), ist aber wohl eher ein Werk des Bazzi. Bei der Literatur über Gaudenzio Ferrari (S. 331) könnte das kuriose, aber recht interessante Buch Samuel Butlers »Ex Voto, an account of the Sacro Monte or New Jerusalem at Varallo-Sesia«, London 1890, aufgeführt werden. Die urbinatische Epoche Raffaels wird abgelehnt. Die stilistischen Gründe dafür sind nicht ausreichend gewürdigt. Die Druckfehler »Neumann« (statt »Naumann«, S. 394 Anm. 1) und »Freres« (statt »Fleres«, S. 482 Anm. 1) lassen sich bei der folgenden Auflage berichtigen.

Das Buch ist ebenso reich als gewählt illustriert; für das letztere ein Beispiel das famose Bildnis Julius II. S. 322.

Neben allen bestehenden Kunstgeschichten hat es sein besonderes Daseinsrecht. Es wird sich auch seinen besonderen Leserkreis heranziehen: diejenigen, die sich neben der Freude an der formalen Erscheinung darum bemühen, auch den weitläufigen Zusammenhang der Tatsachen zu erfassen, die den geistigen Inhalt des Kunstwerks bedingt und so auf seine Gestaltung mittelbar eingewirkt haben.
F. R.

DIE KUNST UND DIE SÜDITALIENISCHE ERDBEBENKATASTROPHE

Bei dem ersten tiefen Jammer, der alle Herzen bewegt hat, um das entsetzliche Los von Messina, Reggio und den unzähligen kleinen Städtchen und Dörfern, die in wenigen Sekunden von der rohen Kraft des Erdbebens zerstört worden sind, war es nicht möglich, an etwas anderes als an die Menschen zu denken und man getraute sich kaum, nach den Kunstwerken zu fragen, welche besonders in Messina, wenn nicht ungemein zahlreich, doch interessant und kostbar waren. Die großen Erdbeben des 17. und 18. Jahrhunderts hatten ja schon viel zerstört, aber einige alte feste Bauten hatten sich doch aufrecht gehalten; nun melden die Nachrichten, daß die fürchterliche Gewalt der Stöße fast nichts verschont hat, so daß man bis auf einiges Nebensächliche von messinesischen Monumentalbauten nicht mehr sprechen kann. Professor *Antonino Salinas*, dem verdienten Direktor des palermitanischen Nationalmuseums, der das köstlichste Kunstkleinod Messinas, die Tafel *Antonellos* vom Jahre 1463, aus den Ruinen der Pinakothek gerettet hat, erzählte mir, daß die Kirchen der Stadt samt und sonders zerstört sind bis auf einige kleine Bruchteile. Auf Antonellos Tafel war eine Mauer gestürzt und doch kann man das herrliche Werk des Großmeisters gerettet nennen, denn die Figur der Jungfrau mit dem Christuskind hat nur leichte Verletzungen und das Antlitz ist tadellos erhalten, die Seitenflügel sind wohl in ihrem unteren Teile zersplittert, im oberen aber unversehrt und können leicht restauriert werden. Zerstört sind die meisten Leinwandbilder, aber Salinas ist es gelungen, fünfundsiebzig alte Majolikavasen aus Urbino und Castel durante zu retten, die der Zufall unter Balken geschützt hatte und auch eine Anzahl wichtiger Handschriften und Miniaturen. Wahrscheinlich sind die Bilder von Vasari, Polidoro da Caravaggio, Catalano, Honthorst und Mariano Riccio, die in dem vollkommen eingestürzten großen Saal aufbewahrt waren, zugrunde gegangen, aber man kann über ihr Los nicht sicher sein, bis nicht der ganze mächtige Schutthaufen entfernt sein wird. Keine Nachricht haben wir von der Kreuzabnahme, welche kürzlich im ersten Heft des Cicerone von Hermann Voß dem Colijn de Coter zugeschrieben worden ist.

Was die Kirchen anbetrifft, so ist der Dom aus König Rogers II. Zeit (ungefähr 1130 geweiht) bis auf die Apsiden zerstört. Darinnen haben sich aber die byzantinischen Mosaiken aus dem 12. Jahrhundert erhalten und das ist ein großes Glück, wenn man bedenkt, daß in ihnen noch so viel von der großen byzantinischen Kunst lebt. Zerstört ist indessen das Mosaik mit der Jungfrau Maria und dem Christuskinde, wohl älter als die des Domes, aber im 12. Jahrhundert ganz restauriert, im Convento di San Giorgio. Ein großer Schutthaufen ist die Kirche von Santa Maria delle Scala. Keine Nachricht haben wir von dem Tondo Andrea della Robbias, welches die zerstörte Kirche von Santa Maria della Scala schmückte, aber wie gesagt, aus den Ruinen kann noch vieles gehoben werden, und gewiß wird der mit dem Leben davongekommene Prof. La Corte-Callier, der Direktor des Museums und um die messinesischen Kunstwerke so verdiente Gelehrte, alles aufbieten, um so viel wie nur möglich zu bergen. Der große Neptunbrunnen Montorsolis am Hafen ist gerettet, zerstört der Orionbrunnen am Dom vom gleichen Künstler, aber man hofft vieles von dem Statuenschmuck wiederfinden zu können.

Noch ist es nicht möglich, genaues zu erfahren, aber ich hoffe, der Kunstchronik bald einen reichhaltigeren Bericht senden zu können. *FED. H.*

NEKROLOGE

× In Berlin starb am 25. Januar der Maler und Illustrator **Rudi Rother** im Alter von 46 Jahren. Er war am 19. Januar 1863 zu Hirschberg i. Schl. geboren, hat 1884—1888 die Berliner Akademie besucht und seitdem eine sehr lebhafte künstlerische Tätigkeit, namentlich auf dem Gebiete der Illustration, entfaltet. Rothers liebenswürdige Persönlichkeit erfreute sich in Berliner Künstlerkreisen allgemeiner Sympathie.

PERSONALIEN

× Zu **Jozef Israels' 85. Geburtstage,** den Holland am 27. Januar feierte, hat ein Landsmann des Künstlers, der jetzt in Berlin lebende Dichter und Schriftsteller *Hermann Heijermans*, im »Berliner Tagebl.« allerlei Persönliches von dem großen Alten erzählt. »Israels,« so berichtet er, »unternimmt erst täglich seinen Spaziergang durch den alten Haagschen ‚Bosch', langsam dahinwandelnd, gebeugt, das weiße Haar vom schwarzen Schlapphut bedeckt, Schritt vor Schritt, wie es scheint in Nachdenken versunken, um sich dann in dem Atelier seiner fast gar nicht ‚künstlerischen' Wohnung einzuschließen. Wenn er im Sommer seine Villa in Scheveningen bewohnt, die Villa, die ihm von einem Verehrer für sein ganzes Leben überlassen wurde, fährt er noch jeden Tag mit der Dampfbahn nach seinem Atelier in den Haag. Und in der Dampfbahn liest er die Bücher, die ihn interessieren. Aber die liest er auf *seine* Manier. Er reißt nämlich, bevor er seine Villa verläßt, genau so viel heraus, wie er während der Fahrt nötig zu haben glaubt. Seine ganze Bibliothek ist auf diese Weise in den Papierkorb gelangt, aber, so sagt er selbst: ‚Viel wichtige Bücher bin ich auf diese Art *nicht* losgeworden; denn die meisten Bücher von heute sind nur eben des Zerreißens wert.' Abends sitzt er ständig bei seiner Gesellschaftsdame, Fräulein Keller, zu Hause. Dann hält er erst ein behagliches Schläfchen, raucht eine Zigarre aus einem gläsernen, hermetisch verschlossenen Behälter, (‚um sie besonders gut trocken zu halten'), und wenn er dann, wie meist, Besuch hat, spielt er vergnügt wie ein Kind eine Partie Schach, lange über die Züge nachsinnend und mit freudig glänzenden Augen, wenn er die Partie gewinnt. O, es ist solch ein Vergnügen, ihn eine Partie gewinnen zu lassen! Wie er bei seinem Alter noch so besonders widerstandsfähig, noch so stark in seiner Arbeit geblieben ist? ‚Junger Mann,' sagt er mit seinem prächtigen Lächeln, ‚willst du alt werden, dann schaffe gesunde Kunst, eine Kunst, die nichts Apartes sucht, eine Kunst, die nicht nach Sensation strebt, und besonders: kritisiere niemals deine Kollegen, weil alles in der Kunst so verflixt schwierig ist, ja, so verteufelt schwierig . . . arbeite ruhig, dann arbeitest du lange und gut . . . .'«.

× In der diesjährigen Hauptversammlung des **Vereins für deutsches Kunstgewerbe** zu Berlin am 29. Januar hat bei den Vorstandswahlen, trotz der emsigen Agitation einer Gegenpartei, diejenige Gruppe der Mitglieder gesiegt, die dem bewährten früheren Vorstand ihr Vertrauen bezeugte. Es wurde demnach zum Vorsitzenden wiederum Geheimrat Dr. *Muthesius* gewählt, zum ersten Stellvertreter Direktor Dr. *Peter Jessen*, zum zweiten Stellvertreter der Glasmosaikfabrikant *August Wagner*.

WETTBEWERBE

× Zu dem **Wettbewerb für ein neues Fünfundzwanzig-Pfennigstück,** dessen Ergebnis wir in der vorigen Nummer mitgeteilt haben, veröffentlicht die »Werkstatt der Kunst« eine Kundgebung des »Künstlerverbandes deutscher Bildhauer«, die auf das Mißverhältnis zwischen der außerordentlich starken Beteiligung der Künstler und der Aufgabe selbst hinweist. Es sind bei dem Wettbewerb über fünfhundert Entwürfe eingegangen. Dabei war der künstlerischen Betätigung nur ein sehr geringer Spielraum gelassen, da die Anbringung des Adlers usw. bis ins Detail genau vorgeschrieben war. Besonders aber war es *eine* Bedingung, die der »Künstlerverband« mit Recht tadelnd hervorhebt: es wurde nämlich verlangt, die Entwürfe gleich in der Münzgröße von 23 Millimeter Durchmesser einzuliefern. Die Befähigung, in so kleinen Dimensionen zu modellieren, besitzen indessen nur ganz wenige deutsche Bildhauer. Es wäre am richtigsten gewesen, nur diese auszuwählen und zu einem engeren Wettbewerb einzuladen. Denn alle übrigen Bewerber waren nun genötigt, ihre Entwürfe in größeren Dimensionen anzufertigen und dann erst auf mechanischem Wege in die Münzgroße verkleinern zu lassen. Die Verkleinerung kostet für jede Münzseite 100 Mark, so daß der weitaus größte Teil der Bewerber für jeden Entwurf 200 Mark bare Unkosten hatte. So hat also die deutsche Künstlerschaft für diesen Wettbewerb, wenn man nur diese 200 Mark Auslagen rechnet und die Aufwendung an Arbeitskraft und Zeit ganz aus dem Spiel läßt, *500×200 Mark, d. h. 100000 Mark ausgegeben* — damit schließlich insgesamt an drei preisgekrönte Bewerber 4000 Mark ausgezahlt wurden! Mit Recht weist die Kundgebung der Bildhauer darauf hin, daß unter solchen Umständen eine Reichsbehörde nicht ohne weiteres zu dem Hilfsmittel einer *allgemeinen* Konkurrenz greifen solle.

DENKMÄLER

× Das **Berliner Virchow-Denkmal** von *Fritz Klimsch* soll nun doch in der Form, die das Komitee nach den Verhandlungen mit dem Künstler seinerzeit genehmigt hatte, *errichtet* werden. Wie bekannt, hatte der Kaiser zuerst seine Zustimmung zur Aufstellung des Monuments versagt; der Monarch hat indessen auf eine ausführliche Eingabe des Geheimrats Waldeyer hin seine Bedenken aufgegeben und die Genehmigung nachträglich erteilt. Die Nachricht wird allenthalben mit Genugtuung gehört werden: man entsinnt sich des Unbehagens, das die Berliner Kunstwelt ergriff, als im vorigen Jahre die Ablehnung des vortrefflichen Werkes bekannt wurde. Besonders sympathisch

berührt es, daß die günstige Wendung in der Angelegenheit auf ein Vorgehen seitens der Mediziner zurückzuführen ist; denn es steht fest, daß es gerade eine Gruppe der einstigen Kollegenschaft Virchows war, die sich mit der künstlerischen Eigenart von Klimschs Denkmalsentwurf nicht befreunden konnte und ihren Einfluß am Hofe in diesem Sinne geltend machte.

× In Weimar hat sich ein Komitee gebildet, um die Vorbereitungen für ein **Wildenbruch-Denkmal** in die Wege zu leiten.

× Der Berliner Magistrat hat den Antrag des Ausschusses zur Errichtung eines **Theodor-Fontane-Denkmals,** für dies Standbild den Platz an der Königin-Augusta-Straße freizugeben, auf dem sich zurzeit die kleine Marmorfigur einer Nymphe von Calandrelli befindet (die dann einen anderen, passenderen Platz erhalten hätte), *abgelehnt.* Dem Denkmalausschuß ist anheimgegeben worden, eine andere geeignete Stelle in Vorschlag zu bringen.

AUSSTELLUNGEN

× **Die Schadow-Ausstellung der Berliner Akademie,** auf die schon in der vorigen Nummer kurz hingewiesen wurde, ist inzwischen eröffnet worden. Sie präsentiert sich als ein Unternehmen von größter Bedeutung und stellt alles in Schatten, was den norddeutschen Kunstfreunden und Forschern seit der Jahrhundertausstellung an historischen Veranstaltungen beschieden ward. Das Lebenswerk Johann Gottfried Schadows ist hier in einer Weise zu neuem Dasein erweckt, wie es in der Vergangenheit, zu des Meisters Lebenszeiten wie nach seinem Tode, keiner überblickte, und wie es unter den Heutigen niemand kennt bis auf den unermüdlichen Kunstgelehrten, der seit Jahr und Tag seine Arbeitskraft Schadow widmet: Dr. Hans Mackowsky. Ihm, sowie dem Präsidenten und dem Sekretär der Akademie, Arthur Kampf und Ludwig Justi, danken wir die Ausstellung. Als ihr Resultat ergibt sich eine imposante Bestätigung der in jüngster Zeit immer lebhafter erkannten Wahrheit: daß dieser Berliner Alt- und Großmeister eine der wundervollsten Persönlichkeiten gewesen, über welche die deutsche Kunstgeschichte überhaupt verfügt; daß er als Bildhauer wie als Zeichner einen Höhepunkt bezeichnet, der bei uns Norddeutschen so nicht wieder erreicht worden ist; daß er der Begründer und glorreiche Hüter der altberlinischen Kunstkultur war, die nach seinem Hingang rapide sank. Was die Veranstalter der Ausstellung jetzt zusammengebracht, was sie an vergessenen oder kaum mehr beachteten Skulpturen Schadows aufgestöbert, was sie den Schränken der Akademie, den Mappen der Sammler und der Familie des Meisters an Zeichnungen, Studien, Entwürfen, Karikaturen entlockt haben, das liefert ein Gesamtbild von höchstem kunstgeschichtlichen Wert. Wie niemals vorher können wir nun die drei Hauptelemente in Schadows Wesen: die verklingende Rokokoanmut, die klassizistische Tendenz auf klare und einfache Harmonie des Formausdrucks und den preußisch-berlinischen Realismus erkennen und in ihren interessanten Wechselwirkungen verfolgen. Als Gipfel seines Kunstschaffens tritt seine unvergleichliche Porträtplastik auf. Die reiche Sammlung der Büsten, die man jetzt sieht, bildet den Glanzpunkt der Ausstellung. Sie gibt den glänzendsten Beweis für Schadows geniale Fähigkeit, das Individuelle jedes Objekts seiner Bestrebungen scharf herauszuarbeiten und es zugleich in eine höhere Sphäre emporzuheben; das Charakteristische zu betonen, ohne je in glatte Wirklichkeitsabschrift hinabzugleiten; das Kleinliche und Zufällige der Naturerscheinung bedeutungsvoll zusammenzufassen, aber niemals zu einem leeren Typisieren zu gelangen. Neben dem kleinen Ausstellungsverzeichnis hat die Akademie einen schön ausgestatteten größeren Katalog herausgegeben (im Verlage von Bruno Cassirer, Berlin), der die 250 Nummern mit knapp informierenden Erläuterungen aufzählt, eine sehr willkommene Zeittafel »Zur Chronologie von Schadows Leben und Schaffen« vorausschickt (beides bearbeitet von Mackowsky), und 56 Reproduktionen der wichtigsten Stücke anfügt.

Bilder alter Meister bei Agnew in Berlin. Kürzlich wurde hier von der vor einigen Monaten eröffneten Filiale von Thos Agnew and Sons berichtet. Nun ist wieder vor einigen Tagen eine Reihe von Werken alter Meister, zum Teil früher im Besitze von Lord Ashburton, aus London angelangt. Besondere Beachtung verdienen vor allem zwei Werke *van Dycks,* zunächst ein glänzendes Porträt (Kniestück) des Grafen Johann von Nassau-Siegen, wahrscheinlich im Haag gemalt, bevor der Künstler nach England ging. Der greise, aber noch rüstige Fürst ist barhäuptig dargestellt, den Feldherrnstab in der Rechten mit gelbem Lederkoller und dunklem Stahlpanzer bekleidet. Schmale Streifen hellroten Stoffes, die den Panzer säumen, und die Degenkoppel von gleicher Farbe, geben dem Bilde Lebhaftigkeit und ein diskretes Maß von Pracht. Eine dunkle Portiere und ein wuchtiger Säulenschaft schließen das repräsentative Bildnis im Hintergrunde ab. Das zweite Werk gehört der späteren Zeit van Dycks an, es ist in England entstanden und zeigt die Gattin des Künstlers als Erminia im Begriffe, sich mit Helm und Harnisch des Bruders zu rüsten, um in dieser Verkleidung den Geliebten zu suchen. Neben ihr ein Amor in lebhafter Bewegung, ein Putto von köstlicher Frische, dem großen Vorbilde Tizian ganz würdig. — Durch drei feine Bildnisse ist die englische Schule des 18. Jahrhunderts vertreten, Durch zwei *Romneys,* ein Brustbild eines jungen Mannes mit weißer Perücke, sehr einfach und anziehend, und das graziöse Porträt der Marquise de Trouville, und durch ein ganz ausnahmsweise signiertes Werk *Hoppners,* Halbfigur einer jungen Dame in Hellblau mit brauner Pelzboa und breitkrempigem Federhute. Schließlich mögen noch erwähnt sein das Bildnis der Gräfin Katharina von Arkel von *Paulus Moorelse* (Kniestück), eine weibliche Halbfigur von *Govaert Flink* (bezeichnet, die Jahreszahl nicht mehr lesbar), das Interieur einer Schenke von *C. Bega* (ebenfalls signiert) und ein zeichnender Knabe von *Drouais.* *H.*

× Zum Interessantesten, was die **Berliner Salons** im letzten Monat geboten haben, gehörte eine große Ausstellung des neuesten Pariser Apostels **Henri Matisse** bei *Cassirer.* Herr Matisse wird seit einigen Jahren von der französischen Jugend wie der Bringer eines neuen Prometheusfunkens verehrt. Die radikalen Stimmführer des Salon d'automne, die über die große Generation der älteren Maîtres impressionistes längst zur Tagesordnung übergegangen sind, haben nun auch Paul Cézanne beiseite geschoben und Henri Matisse in ekstatischer Verzückung als den Mann der Zukunft ausgerufen. Es ist nicht ohne Gefahr, der jungen Berliner Künstlerschaft eine solche Serie vorzuführen. Denn wir wissen nur zu gut, wie leicht unsere Malerei, der die feste Verbindung mit einer bodenständigen Tradition abhanden gekommen ist, sich auch das Tolle, Extravagante und Überspannte ausländischer Versuche zu eigen macht, ohne daß sie die Berechtigung dazu hätte, die nur aus dem Zusammenhang der Entwickelung in dem betreffenden Lande gewonnen werden kann. Man muß schon in Paris selbst leben, muß im täglichen Zusammensein mit den jungen Leuten den Wandel ihrer Tendenzen und Ideale verfolgt haben, um zu begreifen, wohin das alles steuern will. Wir Berliner ahnen wohl, was manche Leute, die sich mit diesen Dingen intim beschäftigt haben, hier zu sehen glauben: ein Hin-

führen zu einer Kunst, die völlig abseits von aller realistischen Wiedergabe der Natur nur den letzten Extrakt ihrer malerischen und linearen Existenz geben will; die alle Routine beiseite lassen und im Anschluß an die Ausdrucksform primitiver Jahrhunderte eine Sprache von lapidarer Bestimmtheit finden möchte. Aber es wäre Heuchelei, wollte man behaupten, daß von alldem in den verblüffenden Arbeiten von Matisse etwas lebendig geworden sei. Etwas von einer individuellen Phantasie auf Motive der Natur. Etwas von einer machtvollen persönlichen Kraft, die in solchen Reduktionen von Wirklichkeitseindrücken wahrhaft eine Steigerung des Gesehenen darböte. Was sich kundgibt, ist lediglich ein Unvermögen, über das hinauszudringen, was die älteren Impressionisten-Generationen an subjektiver Abspiegelung der Welt geleistet haben, und ein krampfhaftes Bemühen, dies Unvermögen hinter intransigenten Gebärden zu verstecken. Dabei ist Matisse von Hause aus wahrlich keine heraufgeschwindelte Größe, sondern eine eminente Begabung. Er stammt aus dem Kreise der Cézanne-Schule, die an Stelle der Analyse die Synthese, an Stelle des Eindringens in die Mannigfaltigkeit der Natur das souveräne Zusammenfassen setzen wollte, und seine Bilder, die Beziehungen zu diesen Tendenzen aufweisen, erfordern gewiß Respekt. Vor allem ein großes Gemälde, das wir bei Cassirer sahen: ein Interieur mit gedecktem Dinertisch, an dem sich eine Zofe mit den Blumen zu schaffen macht, eine außerordentlich feine Studie, in der sich Farben, Lichter und Reflexe der Einzelgegenstände mit kultiviertestem Geschmack durch einen gedämpften, warmen Zimmerluftton zu einer Einheit zusammenschlossen. Daneben eine Reihe von Blumenstilleben in frei gehandhabter Cézannescher Flächenmosaik. Und eine reiche Serie glänzender Aktzeichnungen, kleine Kunstwerke von größter Delikatesse. Aber das sind ja alles Arbeiten von Matisse aus einer »überwundenen« Epoche. Was seine Anbeter vor allem begeistert, sind die Porträts in wenigen Flächen und Linien, die Aktmalereien mit roh hingestrichenen und dann illuminierten Konturen, die »dekorativen Kompositionen« mit ihrer geheuchelten Pseudo-Naivität, und nun gar noch seine Bronzen (»in je 10 numerierten Exemplaren gegossen!«), die Matisse im Nebenamt herunterhaut, und die Maillols gesuchte ägyptisch-assyrische Stilisierung ins Lächerliche und Kindische übertreiben. Ich stehe allen diesen Extravaganzen ratlos gegenüber und habe, wie ich offen erkläre, davor nur eine einzige Empfindung: die eines ungeheuren, unüberwindlichen Lachreizes. *M. O.*

SAMMLUNGEN

Neues vom Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Für die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums sind folgende Neuerwerbungen zu verzeichnen, die in der nächsten Zeit zur Ausstellung gelangen werden: Zwei Tafeln (Hochformat) von *Petrus Christus,* Johannes den Täufer und Katharina von Alexandrien vor reicher, interessanter Landschaft darstellend. — Als Geschenk des Auktionshauses Rudolph Lepke kam, wie bereits erwähnt, das Werk eines *niederländischen Meisters* vom Anfang des 16. Jahrhunderts in die Galerie, ein Triptychon (Eichenholz): Die Beweinung Christi unter dem Kreuze wird durch eine Darstellung der Stigmatisation des h. Franziskus (links) und eine h. Anna Selbdritt (rechts) flankiert. — Schließlich gelang es, aus englischem Privatbesitz eine ungemein ansprechende *venezianische Arbeit* des späten Cinquecento zu erwerben. Zwei schwarz gekleidete junge Männer (Halbfiguren) beim Schachspiel an einem mit rötlichem Teppich bedeckten Tische sitzend. Als Folie dient eine leicht vergoldete Ledertapete. Neben dem einen Schachspieler hockt ein kleiner, langhaariger Hund, der mit drolliger Treuherzigkeit aus dem Bilde blickt. — Das sympathische Werk wird sich wohl noch näher benennen lassen. Die Malweise erinnert an Moroni, doch schließen allein die Kostüme diesen Meister als Urheber aus. Das Bild muß später entstanden sein. Man hat an Leandro Bassano gedacht. Doch scheint mir das Bild nichts von den Eigenarten dieses Künstlers zu besitzen. — Schließlich mag berichtet werden, daß man beginnt, in den Vorraum der Basilika, wo ein italienischer Brunnen bisher ein einsames Dasein fristete, deutsche Skulpturen des 18. Jahrhunderts aufzustellen. *H.*

Inhalt:

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 16. 19. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

LONDONER BRIEF

Drei große Monumentalbauten Londons: Das im Volksmunde noch immer »South Kensington Museum«, statt offiziell »Victoria und Albert Museum« genannte Gebäude, dann die katholische Kathedrale in Westminster und endlich das »Oratorium«, die Kirche der betreffenden Ordensgemeinschaft, gehen der Vollendung ihres inneren Ausbaues entgegen. Ebenso wie kürzlich in Deutschland die geplante Neubesetzung der Direktorstelle der Nationalgalerie allgemein das größte Befremden hervorrief, fast in gleicher Weise geschah es in England. Ich bin erstaunt gewesen, in wie verhältnismäßig weit verbreiteten Kreisen hierselbst unser Berliner Museum als Musterinstitut angesehen wurde. Das Verbleiben des bisherigen Leiters desselben hat sicherlich in Deutschland die gleiche einmütige Befriedigung von Publikum und Sachverständigen erzeugt, wie in London die Wahl Mr. Cecil Smiths zum leitenden Direktor des South Kensington-Museums. Der Genannte ist in der Museumsverwaltung groß geworden und bekleidete zuletzt im British Museum den Posten als Direktor der antiken graeco-römischen Abteilung. Die ihm unterstehenden acht Departements erhalten als Vorsteher je einen ersten Spezialsachverständigen. Die Klassifikation nach Ländern und Perioden ist aufgegeben und nachstehende Einteilung angenommen worden: 1. Architektur und Skulptur; 2. Metallarbeiten; 3. Holzmöbel und Lederarbeiten; 4. Textilbranche; 5. Keramiken, Email und Glas; 6. Malerei; 7. Die Bibliothek; 8. Kupferstiche, Illustrationen und Entwürfe.

Vom praktischen Standpunkt aus ist das Museum fertig und die Aufstellung der Objekte wird in kürzester Frist beginnen, so daß eine der schönsten, größten und bedeutendsten Sammlungen der Welt nunmehr ein würdiges Unterkommen findet. Selbst diejenigen, die mit dem Inhalt der Kollektionen vollständig vertraut zu sein glauben, werden nach der Aufstellung dennoch hinsichtlich der wahren Bedeutung derselben überrascht bleiben. Das Institut, das vor 50 Jahren von dem Prinzen Albert zu dem Zweck gegründet worden war, um dem Kunsthandwerker in seiner Ausbildung behilflich zu sein und um den Geschmack des Publikums zu heben, erreichte aus mangelhaften Organisationseinrichtungen das ins Auge gefaßte Ziel nur sehr unvollkommen. Das Chaotische und Unzusammenhängende herrschte hier vor und besonders schädlich wirkte der Umstand, daß nicht nur keine verbindende Fühlung und Koordination mit den übrigen Museen des Landes angestrebt wurde, sondern im Gegenteil das South Kensington-Museum den letzteren Konkurrenz bereitete. Mr. Cecil Smith wird in nicht hoch genug anzuerkennender Weise das Institut von allen Sammlungen befreien, die eigentlich hier nicht hergehören, so Bilder, Miniaturen, Skizzen, Antiquitäten und dergleichen mehr. Letztere sollen bezüglich dem British Museum, der National Gallery und der Tate Gallery überwiesen werden. In sehr lobenswerter Absicht waren dem Museum eine Reihe von Vermächtnissen zugegangen, die einerseits gar keine Beziehungen zu dem Charakter des Instituts besaßen, andererseits ihrer Minderwertigkeit wegen, vom Kunststandpunkt aus betrachtet, hätten abgelehnt werden müssen.

Sir Aston Webb, der Erbauer des Museums, hat den Behörden zuliebe, um nämlich einige Quadratmeter mehr Raum zu gewinnen, seinerzeit leider darin eingewilligt, die Symmetrie der Bauflucht zu opfern und statt einer geraden Frontlinie eine das Auge schwer verletzende winklige geschaffen. Zu ebener Erde, in der Zentralwest- und Südwestgalerie finden die Stein- und Marmorwerke Unterkunft. In der Ost- und Westgalerie Original-Architekturwerke. Die erste Etage ist hauptsächlich für die Aufbewahrung der Erzeugnisse aus der Textilbranche ausersehen, während die zweite Etage in einer Länge von 1000 Fuß zur Unterbringung der keramischen Gegenstände dienen soll. Außer mehreren Seitenflügeln und Lichthöfen enthält das Museum auch eine große Rotunde für Leihausstellungen. Endlich ist noch hervorzuheben, daß das bisher mit dem Museum in Verbindung stehende Kunstschulwesen von diesem gänzlich abgetrennt wird. —

Wenn auch nicht so durchgreifende Veränderungen wie soeben geschildert, so doch immerhin von Belang, vollziehen sich in der prachtvollen Wallace Collection. Hauptsächlich handelt es sich um Neubenennungen von Bildern, revidierten Katalog und Umhängungen. Es scheint, als ob die niederländische Schule im engsten Anschluß an Dr. Hofstede de Groots »Catalogue Raisonné« geordnet wurde, allein die wichtigsten

Veränderungen haben sich in der Umtaufe der alten italienischen Meister vollzogen und es können bei der Fülle des betreffenden Materials nur einige Beispiele vorgeführt werden. So fällt der Name Bramantino in der Sammlung ganz fort, da das ihm bisher hier zugeschriebene Bild »Mädchenkopf« (Nr. 537) jetzt für Luini in Anspruch genommen wird. »Die Verkündigung« (Nr. 536) wurde der Schule von Ferrara statt der von Verona, und »St. Hieronymus sich selbst kasteiend« (Nr. 543) nicht mehr einem Meister aus Ferrara, sondern dem Benvenuto da Siena zugewiesen. Derartige Vornahmen sind ja für die Spezialisten sehr lehrreich und zeugen für den Mut der Wahrhaftigkeit der Direktion, aber das große Publikum — wenn auch mit Unrecht — beklagt sich über den Zwang zum unausgesetzten Umlernen und fragt etwas skeptisch: Ist die jetzige Benennung auch endgültig die letzte?

Einen höchst beachtenswerten und kunsthistorisch wichtigen Anhalt für die Kenntnis und Beurteilung alter, bisher weniger in den Vordergrund getretener italienischer Meister gibt Dr. J. P. Richter in seinem beschreibenden Katalog[1]) über die in der Villa Doccia bei Fiesole Mr. H. W. Cannon gehörenden Gemälde. So erhalten wir in diesem Werke vollständig neue Aufschlüsse durch biographische Daten unterstützt über eine Reihe von Künstlern, unter denen aus der Schule von Verona Giolfino, C. F. Caroto, F. Torbido, Tullio India, Paolo Farinato, Domenico Ricci (genannt Brusascorci), hervorzuheben sind. Von venezianischen Malern erfahren wir Neues über Alessandro und Pietro Longhi, während aus verschiedenen anderen italienischen Schulen des Quattrocento und später sehr bemerkenswerte Angaben über Parentino, Benedetto Diana, den Bolognesen Giuseppe Maria Crespi und den Florentiner Pierin Buonaccorsi, genannt del Vaga, vorliegen.

Der Schwerpunkt der letzten Londoner Herbstausstellungen schien bei den alten Meistern zu liegen. So ist zunächst eine solche bei der amerikanischen Firma Knoedler & Co., die ihr hiesiges Zweiggeschäft in Old Bond Street Nr. 15 besitzt, zu erwähnen. Es waren allerdings nur 20 Gemälde, aber jedes derselben barg, abgesehen von seinem hohen künstlerischen Wert, eine eigene intime Geschichte in sich selbst. Ungewöhnliche Anziehungskraft übte ein bis vor kurzem ungekanntes Porträt der Königin Marianna von Österreich, der zweiten Gemahlin Philipps IV., aus, das Velasquez zugeschriebeu wird und in Cadiz entdeckt wurde. Ob das Werk nun wirklich dem Meister angehört, oder vielleicht von seinem Schwiegersohn J. Bautista del Mazo herrührt, mag dahingestellt bleiben, jedenfalls ist es ein hochinteressantes Bildnis. Die Pariser und Wiener Galerie besitzen je ein authentisches Porträt der jungen Königin von Velasquez, und zwar scheint es, als ob die Pariser Version die Studie für letztgenanntes abgab. Ein anderer Velasquez bildet eine Variante zu des Herzogs von Wellington »Wasserträger von Sevilla«, ein Werk, das von dem Künstler wahrscheinlich angefertigt wurde, als er unter Pacheco arbeitete. Es gehört zu der kleinen Gruppe von Gemälden ähnlichen Charakters, die Professor Langton Douglas glücklich genug war zu entdecken und von denen das aus Irland stammende sich jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum befindet, und das andere bei Christie zum Vorschein kommende nunmehr die National-Galerie in Budapest erworben hat. Ein »Murillo« katalogisiertes Porträt eines »Kavaliers« ist ein schön modelliertes Bildnis, das sich ehemals in der Leuchtenberg-Galerie in Petersburg befand und im Stil an »Don Nicolas Omazurino« in Dorchester House anklingt. Zu der italienischen Schule übergehend ist ein Porträt des »Dogen Andrea Gritti« zu erwähnen, das ungefähr 1523 von Tizian gemalt sein soll, aber es besitzt weder die Weichheit noch die Schönheit der Farbe jener Periode des Meisters, wie sie z. B. in »Bacchus und Ariadne« in der National Gallery zum Ausdruck gelangt. Jedenfalls wurde es bedeutend früher hergestellt wie »Andrea Gritti« in der Wiener Sammlung des Grafen Czernin, ein Porträt, das die Londoner Version in der Hauptsache übertrifft. Endlich soll ein Werk von Guardi, »Venedig von San Biagio gesehen«, nicht unbemerkt bleiben. Von anderen Schulen ist ein vortrefflicher Pater »Réunion dans un Parc« und eine Landschaft Hobbemas hervorzuheben. Unter den altenglischen Künstlern sind typische Werke von Reynolds, Gainsborough, Romney und von Turner das prachtvolle Gemälde »Mortlake Terrace«, sowie zwei von Hogarth 1744 datierte und bezeichnete Porträts von »William James« und »Mrs. James« vorhanden, die bisher nicht registriert sind. Zum Schluß möchte ich auf ein reizendes, 1742 von Nattier gemaltes Bildnis von »Madame Bonier de la Mosson« aufmerksam machen, das seinerzeit zugleich mit »Mademoiselle de Clermont« ausgestellt wurde und welches ebenso wie jenes nun seinen Weg nach London, und zwar letzteres nach der Wallace-Sammlung gefunden hat.

Die Wichtigkeit des Studiums von Originalskizzen und Studien alter Meister für ihre demnächst anzufertigenden Bilder, zum näheren Verständnis ihrer Eigenart, ihrer Grammatik und künstlerischen Sprache, wird täglich mehr anerkannt. Deshalb ist es mit Dank zu begrüßen, daß die Firma Obach & Co. in ihren Räumen bis zum Ende vorigen Jahres eine Sammlung solcher, von ersten Malern hergestellter Studien zur Besichtigung geboten hatte. Wir fanden hier Handzeichnungen und Entwürfe von Rembrandt (Nr. 30 »Drei Figuren«), Flinck, van Dyck (»Die Kiesgrube im Walde«), von den frühen Florentinern und den meisten italienischen Schulen. So wurde das 15. Jahrhundert namentlich durch Perugino und Lo Spagna gut repräsentiert. Zwei Werke von seltenster Schönheit, aber mit unendlich verschiedenem Charakter, bilden François Clouets exquisites Porträt von »Madame de Vesigni« und Aart van der Neers »Sonnenuntergang am Fluß«. Eine Reihe hiesiger, jedenfalls noch nicht im Stadium der Berühmtheit, geschweige denn der Unsterblichkeit befindlicher jüngerer Künstler hat

1) J. Paul Richter: A descriptive Catalogue of old Masters of the Italian School. Villa Doccia. Fiesole. Florence. Bernardo Seeber.

den Versuch gemacht, sich durch den Verkauf von Aktstudien, gezeichneten einzelnen Körperteilen, Armen, Rumpf oder Beinen, das Interesse des Publikums zu gewinnen, oder dergleichen noch mehr wie bisher zur Modesache zu erheben. Sie vergaßen die Tatsache, daß die großen alten Meister in dieser Hinsicht zu Lebzeiten nicht für Connoisseurs und Sammler tätig waren, sondern einzig und allein den Zweck im Auge hatten, eine wirkliche Unterlage für ein bestimmtes und auch auszuführendes Gemälde zu schaffen. Millais, Watts, Burne-Jones und von modernen Künstlern unter anderen Sargent, haben niemals eine Studie oder Skizze veräußert.

Eine vollkommen berechtigte Ausstellung von Handzeichnungen war dagegen die von Miß Dorothea Landan in der neu hergerichteten Baillie Gallery, Bruton Street 13. In selbständiger Manier, aber im Anklang an die besten Meister der Renaissance, hat dieselbe eine erhebliche Anzahl in bezug auf Ausführung, Ähnlichkeit und innerer Wahrhaftigkeit wohlgelungener Porträts von bekannten Persönlichkeiten geschaffen. Von letzteren nenne ich: Professor A. Legros, Professor Lantéri, den Bildhauer, den Grafen von Carlisle, Mitglied des Verwaltungsrats im British Museum, Sir Walter Colvin, Lady Richmond, die Gattin des Malers, Hall Caine, K. M. Hahn, Dr. Rendel, W. M. Haffkine, Miß Josephine Streatfield, den verstorbenen Maler W. Callow, E. R. Hughes, unter dem die Künstlerin einige Zeit studierte, Miß C. Schönfeld und Maurice Dreyfous. Außerdem waren einige ausgezeichnete Lithographien zur Stelle. Binnen kurzem wird die Künstlerin in Berlin ausstellen, so daß auch dort die Gelegenheit geboten sein wird, sich mit einem aufstrebenden Talent bekannt zu machen.

Wenn wir die Treppe hinaufsteigen zu dem schönen Saal im Pall Mall, woselbst die »Royal Water Colour Society« ihre Jahresausstellung abhält, so wissen wir in der Hauptsache ziemlich genau, was wir zu erwarten haben. Wir werden zwar niemals gerade enttäuscht, aber auch nicht sonderlich überrascht werden. Thema und Ausführung wiederholen sich nicht nur wie in früheren Jahren, sondern es bleibt die Kunst, wie sie schon Ruskin vor 30 Jahren beschrieb. Von dem soeben genannten und kürzlich 96 Jahre alt verstorbenen Maler Callow waren einige recht gute Landschaften vorhanden, ebenso war der Präsident der Gesellschaft Sir Ernest Waterlow, E. R. Hughes mit einem sehr hübschen Bilde »The Lady of Belmont«, ein Sujet aus dem »Kaufmann von Venedig« darstellend, und Sargent bemerkenswert vertreten. Die Aquarellmalerei spielt in England eine weit größere Rolle wie bei uns, und zwar deshalb, weil sie seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts sich von der Ölmalerei vollständig unabhängig gemacht hat, andererseits Meister wie Cozens, Girtin, Sandby, Peter de Wint, David Cox, Cotman, Constable und vor allem Turner sich dieses nassen Farbenelements mit Vorteil bedienten.

So fanden wir z. B. in der New Gallery, woselbst die »Society of Portrait Painters« ausstellt, sehr anziehende von Rossetti hergestellte Aquarellporträts des Dichters Robert Browning und des Poeten Swinburne. Im übrigen aber dominierte Sargent hier mit dem Porträt eines jungen Mädchens. Eine Ausstellung von 140 Porträts bleibt unter allen Umständen etwas monoton. Abwechslung und Leben wurde allerdings durch Furses Bildnis von Chamberlain, ein interessantes Selbstporträt von Blanche, Laverys Bildnis von Mrs. von Meister und durch Shannons leichtes und graziöses Bild von Mrs. Lawrence Binyon hervorgerufen. Ein Maler wie Roberts, der es versteht, so angenehme und sympathische Damenporträts wie die der Herzogin von Westminster, Mrs. Corwallis West und der Gräfin von Warwick herzustellen, ist sicher, daß es ihm an ferneren Aufträgen nicht fehlen wird. Die letztgenannte Dame ist in gewissem Sinne eine Nachfolgerin von William Morris: Sie predigt im Zobelpelz vom Automobil aus Sozialismus. Von Privatausstellungen will ich wenigstens die des Professors Rudolph Hellwag nicht unerwähnt lassen, der einerseits Landschaften im Stil der alten Meister wie Crome und Turner anfertigt, andererseits in ganz selbständiger Manier sehr gelungene englische Küstenszenerien darstellt.

Unter den neu erschienenen Katalogen hebe ich den von Mr. Sidney Cockerell verfaßten hervor, der über die im »Burlington Fine Arts Club« (die exklusivste Kunstvereinigung Englands) stattgehabte Ausstellung illuminierter Manuskripte handelt und wegen seines hohen wissenschaftlichen Inhalts dauernden Wert behalten wird. Der Autor ist der ehemalige Direktor der »Kelmscott Press«, der Freund und Berater von W. Morris. Der andere Katalog ist der vom British Museum herausgegebene über die dortige Kupferstichsammlung. In letzter Zeit hat das Institut durch Schenkung, so namentlich durch den anglisierten Deutschen Sir John Brunner, eine Kollektion seltener keramischer Gefäße aus der »Hallstatt-Periode« erhalten. Ebenso wird das Museum binnen kurzem in den Besitz der berühmten »Greenwell-Bronzen« gelangen. Diese Sammlung von Gerätschaften aus der frühesten Bronzeepoche ist vielleicht die wertvollste und vollständigste, die es überhaupt gibt. *O. v. SCHLEINITZ.*

NEKROLOGE

× Am 20. Januar starb in Berlin im jugendlichen Alter von 26 Jahren der Kunstschriftsteller **Konrad Müller-Kaboth** an einer Blutvergiftung. Er galt als eine Hoffnung des kunstkritischen Nachwuchses, und mit Trauer werden die deutschen Kunstfreunde die Kunde von dem jähen Tode aufnehmen, der hier einem blühenden jungen Leben so früh ein Ende machte. Müller-Kaboth war von Düsseldorf, wo er kurze Zeit Dramaturg am Schauspielhause gewesen war, vor etwa drei Jahren nach Berlin gekommen und war hier damals bei den Vorbereitungen der Jahrhundertausstellung als Sekretär tätig. Er hat dann, von Meier-Gräfe und Karl Scheffler gefördert, eine sehr fruchtbare Tätigkeit entfaltet. Seine Aufsätze in Hardens »Zukunft«, in der »Neuen Rundschau«, in »Kunst und Künstler« und an anderen Stellen lenkten bald die Aufmerksamkeit auf sein großes Talent, ästhetische Dinge mit feinem Gefühl, mit Urteil und Geschmack zu behandeln.

Der Maler und Radierer **Joseph Knight** starb am 2. Januar in Bryn Glas bei Conway in Wales. Er war am

27. Januar 1837 in Manchester geboren. Bilder von ihm sind in den öffentlichen Sammlungen von Liverpool und London (Tate Gallery). Seit 1883 stellte er häufig seine Landschaften in Mezzotinto in der Royal Society of Painter Etchers aus. Er war auch Mitglied des Royal Institute of Painters in Water Colours. Knight war linkshändig, seinen rechten Arm hatte er im Alter von vier Jahren verloren. *C. D.*

× In Berlin ist am 2. Februar der Landschaftsmaler **Max Hoenow** im 58. Lebensjahre an Herzlähmung gestorben. Er war am 16. Juni 1851 zu Berlin geboren, wo er auch die Akademie besuchte. Namentlich Karl Steffeck schloß er sich an, in dessen Meisteratelier Hoenow eine Zeitlang arbeitete. Am bekanntesten sind seine Heidebilder und Waldlandschaften aus der Mark Brandenburg und Thüringen geworden. 1895 erhielt er in Dresden die silberne Medaille.

WETTBEWERBE

Beim **Wettbewerb** für ein künstlerisches **Plakat** für die Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1909 hat den ersten Preis (500 M.) Prof. Keller-Karlsruhe, den zweiten (200 M.) und dritten (100 M.) Prof. Göhler-Karlsruhe erhalten.

Das **Elsässische Kunsthaus** veranstaltete im vorigen Herbst ein Preisausschreiben zur Erlangung von **Entwürfen für künstlerisch wertvolle Fremdenartikel.** Es gingen 28 Entwürfe ein, unter welchen mehrere durchaus im Sinne des modernen Kunstgewerbes gelöst waren. Den ersten Preis von 275 M. erhielt der Maler *Ph. Kamm,* den zweiten *Sibylle Kemp.* Der Rest der verfügbaren Summe verteilte sich unter sieben weitere Einsender.

Beim **Wettbewerb für die Umgestaltung der Oberthorstraße zu St. Johann a. d. S.** sind 48 Entwürfe eingegangen. Es erhielten Preise von je 1500 M. die Architekten *Fritz Zollinger-Dieburg, Hans Bernoulli-Berlin und Fritz Hübinger-Darmstadt.*

Preisaufgaben des Architektenvereins in Berlin zum Schinkelfest 1910. Auf dem Gebiete des Hochbaues ist der *Entwurf zu einem Kurhause* gewählt. Für den Wasserbau wird der Entwurf zu einer *Staubeckenanlage* zur Bearbeitung gestellt. Hinsichtlich des Eisenbahnbaues wird der Entwurf zu einer *Bahn für schnellfahrende Personenzüge* zwischen Berlin und Hamburg gefordert. Die Arbeiten sind bis zum 20. November 1909 einzureichen.

× Für das **Fritz Reuter-Denkmal** in Stavenhagen sind bis jetzt 60000 Mark eingegangen. Der Ausschuß hat beschlossen, für den Wettbewerb zu einem Entwurfe des Standbildes, das auf dem Marktplatze der kleinen mecklenburgischen Stadt seinen Platz finden soll, zwei Preise von 3000 und 2000 Mark und zwei Preise von je 1000 Mark auszusetzen.

Für ein **Denkmal Peters des Großen** in Riga erläßt das Komitee einen **Wettbewerb.** Es sind drei Preise von 1500, 1000 und 500 Rubeln ausgesetzt, Einlieferung bis zum 1./14. Mai d. J.

Für ein **Kurhaus in Warnemünde** wird ein **Skizzenwettbewerb** unter den im Deutschen Reich ansässigen Architekten ausgeschrieben. Entwürfe sind bis 31. Mai d. J. bei der Badeverwaltung Rostock einzureichen. Zur Preisverteilung stehen 6000 M. zur Verfügung.

DENKMALPFLEGE

In **Braunschweig** hat sich ein **Landesverein für Heimatschutz** gebildet, der in Gemeinschaft mit dem Ausschuß für Denkmalpflege und anderen verwandten Vereinen den Heimatsinn unter der Bevölkerung des Herzogtums erwecken und die Pflege der Denkmäler, der Sitten und Gebräuche, der Trachten und der plattdeutschen Sprache ausüben, sowie die bodenständige Bauweise wieder einführen will.

Auch **Hamburg** wird jetzt gegen die **Verunstaltung des Stadt- und Landschaftsbildes** vorgehen und bereitet zu diesem Zwecke ein Gesetz vor. Die günstigen Wirkungen eines solchen will man bei der neu anzulegenden *Mönckeberg-Straße* in Anwendung bringen, einer Verkehrsader, die das Rathaus mit dem neuen Bahnhof verbinden soll und entsprechend dem Charakter der City fast ausschließlich mit Geschäftshäusern besetzt werden wird. Eine Kommission soll nun beratend dafür sorgen, daß Stillosigkeiten bei den zu errichtenden Neubauten vermieden werden.

DENKMÄLER

Professor Ludwig Habich, bekannt als ehemaliges Mitglied der Darmstädter Künstlerkolonie, der jetzt als Lehrer an der Technischen Hochschule in Stuttgart tätig ist, hat soeben beim engeren Wettbewerbe um ein **Denkmal** für den bekannten Arzt Dr. **v. Burckhardt** den Sieg davongetragen. Das Denkmal, das in Stuttgart errichtet werden soll, zeigt auf einem Steinsockel die Figur eines Genesenden, während das in Bronze ausgeführte Porträtrelief des Arztes am Sockel selbst angebracht ist. Der Hintergrund wird eine Darstellung des Stuttgarter Katharinen-Hospitals bilden, dem Geheimrat v. Burckhardt besonders nahe stand.

Ein **Denkmal** für den verstorbenen Berliner Psychiater Prof. **Emanuel Mendel** soll auf dem Grundstück des Pankower Gemeindekrankenhauses, um dessen Entstehung der menschenfreundliche Gelehrte und Forscher sich die größten Verdienste erworben hat, errichtet werden.

× Die Sammlungen für das **Denkmal Heinrichs von Kleist** in Frankfurt a. O. nehmen einen sehr langsamen Fortgang. Es sind bis jetzt in einem schon recht beträchtlichen Zeitraum nicht mehr als 15000 Mark eingegangen.

Ein **Denkmal von Riesendimensionen** geht nach den Münch. N. N. zurzeit in Gern im Atelier des Bildhauers *Eloy Palacios* der Vollendung entgegen. Das interessante Monument wird im ganzen zirka 18 Meter hoch werden und ist der Erinnerung an die Schlacht von Carabobo gewidmet, in der 1823 die vereinigten Republiken Venezuela, Columbia und Ecuador unter Bolivar ihre Unabhängigkeit von den Spaniern erstritten. Palacios, der für seine Heimat schon manches hervorragende Denkmal in München ausgeführt hat — z. B. das realistisch temperamentvolle Reiterstandbild Bolivars —, hat in seiner Jugend an der Münchener Akademie seine Ausbildung erfahren, als Altersgenosse von W. Leibl und anderen — in seinem Temperament und seiner bildnerischen Phantasie aber ist der Künstler ein Vollblutsüdländer, in dem die ganze Eigenart seiner Rasse lebt. Diese hat auch der Gestaltung dieses großen Monumentalwerkes ihren Stempel aufgedrückt.

FUNDE

Ein wiedergefundener Lionardo? Durch die Tageszeitungen geht die sensationelle Nachricht von der Auffindung eines Bildes Lionardos: Bei einem Trödler in Varese kaufte ein Liebhaber ein altes Bild, eine unbekleidete Frau. Diego Sant' Ambrogio, der die Tafel untersuchte, entdeckte auf der Rückseite ein Siegel mit dem Wappen der Familien Cervenna und Settala und meint nun ein Stück der ehemaligen Sammlung Settala wiedergefunden zu haben. Bevor diese Sammlung durch Schenkung im Jahre 1680 in den Besitz der Ambrosiana überging, sollen einige Bilder abhanden gekommen sein, darunter auch jener nun wieder ans Licht gekommene, weibliche Akt Lionardos, der im alten Katalog folgendermaßen aufgeführt wird: Mulier

creditur meretrix. Opus eximii illius pictoris Lionardi de Vincio. Ob wir wirklich so glücklich sind, die Entdeckung eines echten Lionardos zu erleben? Wenn die Identifikation des Bildes aus Varese mit demjenigen der ehemaligen Sammlung Settala auch zu Recht bestehen mag, bleibt einstweilen fraglich, ob das, was am Ende des 17. Jahrhunderts für ein Werk Lionardos galt, nun auch von der modernen Kritik als solches akzeptiert werden wird. — Andere »Lionardo-Entdeckungen« Diego Sant' Ambrogios, wie diejenige der Madonna von Affori, und der »Tizianfund« in Montagnola sind geeignet, skeptisch zu stimmen. *H.*

Zwei wichtige Porträts sind in den letzten Tagen zu Versailles wieder entdeckt worden, das eine in den Magazinen des Museums, das andere in einem Wohnraum des Lycée. Auf dem ersteren ist, gemalt von Ferdinand Elle, Madame de Sévigné im Brustbild mit einer Perlenkette im Haar dargestellt. Es datiert um 20 Jahre früher als das bekannte Porträt von Monteuil, und Ferdinand Elle hat in die Hände der Madame de Sévigné all den Charme gelegt, der ihnen die Bewunderung ihrer Zeitgenossen eingetragen hatte. — Das im Lycée gefundene Porträt ist Nattiers Originalbildnis der Maria Leszinska, das bis jetzt nur durch die Reproduktion als Kupferstich bekannt gewesen war. Es stammt aus dem Jahre 1748 und war im Augenblick der Entdeckung über und über mit Schmutz und Staub überzogen, von dem es jetzt gereinigt worden ist. *M.*

Ein wiederaufgefundenes Werk Antonellos da Messina. Cavalcaselle und Morelli sahen bei Signor Zir in Neapel ein Brustbild des dornengekrönten Christus, auf dem Cavalcaselle die fragmentarische Inschrift: »1 . 7 . . ntonellus Messa . . . .« las[1]). Cavalcaselle identifizierte das Bild mit einem »Ecce homo«, das Vincenzo Auria[2]) im Jahre 1653 bei Guilio Agliata in Palermo sah und das nach dessen Angaben folgendermaßen signiert war: »Antonellus de Messina me fecit 1470.« — In letzter Zeit wußte man nicht, was aus dem Bilde geworden war. Nun ist es von L. Venturi[3]) bei Baron Schickler in Paris wieder aufgefunden worden. Eine Gegenüberstellung mit einer unter den Papieren Cavalcaselles in der Marciana aufbewahrten Zeichnung läßt über die Identität keinen Zweifel. Die Inschrift lautet heute allerdings: »Antonellus messanen«. — In der gleichen Sammlung wird ferner ein männliches Bildnis ebenfalls Antonello zugeschrieben. L. Venturi spricht sich wohl mit Recht gegen die Benennung aus und nennt Alvise Vivarini als Urheber, des, nach der Reproduktion zu urteilen, prächtigen Porträts. *H.*

Neuentdeckte Arbeiten von Veit Stoß. Dr. *Fritz Traugott Schulz,* Konservator am Germanischen Museum, hat *fünf neue Werke* des großen Nürnberger Bildners, die bislang gänzlich unbeachtet und unbekannt waren, in Kirchen entlegener und von Forschern wenig besuchter Orte ausfindig gemacht. In der entwickelungsmäßigen Darstellung der künstlerischen Tätigkeit des Veit Stoß klafft eine noch nicht geschlossene Lücke, der Zeitraum zwischen 1507/08 und 1517/18. Die Ausfüllung dieser Epoche mit einem bezeichneten Werke, das zugleich als willkommener Beitrag zur Klärung des Wesens der späteren Kunst Veit Stoß' zu gelten hat, ist Dr. Schulz durch eine Entdeckung in der *Stadtpfarrkirche zu Langenzenn* in Mittelfranken geglückt. Er fand dort ein *Verkündigungsrelief* aus einem 81 cm hohen und 61 cm breiten Block grauen Sandsteins gearbeitet. Eine nähere Prüfung förderte die Jahreszahl 1513 und schließlich das Zeichen des Meisters zutage. Die Arbeit trägt in allen Einzelheiten die Merkmale seiner Kunst und würde auch ohne sein Zeichen als ein Werk des Veit Stoß erklärt werden müssen. Der späteren Schaffensperiode gehören drei in der Kirche zu *Dormitz* befindliche Relieftafeln an, die Dr. Schulz ebenfalls dem Veit Stoß zuweist. Zum mindesten sind sie unmittelbar unter seiner steten Überwachung entstanden, sie messen heute jedes nicht viel weniger als einen Meter Höhe und ungefähr $^{3}/_{4}$ Meter Breite. Dargestellt sind die *Verkündigung*, die *Anbetung des Elternpaares* (ein Relief von besonderem Liebreiz) und die *Anbetung der Könige.* Noch ein viertes Relief von Stoß enthält die Dormitzer Kirche, eine *Darstellung der Geburt.* Seine Darstellungsart ist eine mehr realistische, eine dem täglichen Leben entnommene Szene: in einem Himmelbett sitzend nimmt Maria das ganz umwickelte Kind aus den Händen einer Hebamme entgegen. Als Rückseiten zu diesen Reliefs gehörten wahrscheinlich zwei jetzt an der Emporenbrüstung angebrachte Tafelbilder, Kopien nach Darstellungen aus Dürers Marienleben, etwa im Stile des Wolf Traut.

-f Beim Abbruch des einstigen **St. Annaklosters in Zürich** fand man in der St. Stephanskapelle hinter Tapeten ausgedehnte, wohlerhaltene *Fresken* von kunstgeschichtlichem Wert. Sie werden in das Landesmuseum in Zürich übergeführt.

1) Crowe und Cavalcaselle, Gesch. d. It. Malerei. D. A. VI, p. 106.

2) V. Auria, Notizia della vita ed opere d' Antonio Gagino scultore, Palermo. Palermo 1653, p. 17.

3) L. Venturi in L' Arte XI, fasc. 6.

AUSSTELLUNGEN

× **Berlin.** Im *Künstlerhause* ward das Andenken *Alexander Schmidt-Michelsens,* der am 20. November des vergangenen Jahres starb (vgl. Kunstchr. Nr. 8), durch eine Gedächtnis-Ausstellung geehrt, die das Reifste von den Arbeiten des sympathischen Menschen und Künstlers zusammentrug. Es zeigte sich dabei, daß es dem früh Abberufenen, der zu den tapfersten und ehrlichsten Kämpfern seiner Zunft gehörte, doch auch nicht an Anerkennung gefehlt hat, so wenig er darum buhlte. Eine ganze Reihe von deutschen Museen haben sich Bilder von Schmidt-Michelsen gesichert, und die Galerien, die er in seinem Testament bedachte (das außerdem eine beträchtliche Summe zur Unterstützung bedürftiger Künstler einsetzte), haben nicht gezögert, zuzugreifen. Man sah, daß die Museen von Breslau, Straßburg, Hannover, Magdeburg, Leipzig, Dresden, Düsseldorf, Karlsruhe, Königsberg, Stuttgart, Danzig die Neue Pinakothek und das Städelsche Institut heute Werke seiner Hand besitzen, die zusammen wohl das Beste darstellen, was er geschaffen hat. — Die Januarausstellung bei *Schulte* hatte als Haupttrumpf den großen neuen *Herkomer:* »Die Jury der Royal Academy, London 1908.« Der Name des Meisters von Bushey wird heute in den Kreisen der jüngeren Maler insgemein nicht mit allzuviel Ehrfurcht genannt, und die Skepsis gegen seinen oft flauen und kreidigen Farbenvortrag, gegen die äußerlichen Effekte seines nur scheinbar energischen Pinselstrichs hat gewiß ihre guten Gründe. Auch unter den Einzelporträts, die jetzt bei Schulte hängen, finden sich wieder Stücke von recht geringer Qualität, und auch jenes Monstrestück seiner Ausstellung, das vierzehn Bildnisse vereinigt, ist im einzelnen recht ungleich. Aber als Komposition, in der Gruppierung dieser lebensgroßen, in ganzer Figur dargestellten Männer ist es eine Leistung, die den höchsten Respekt erfordert. Es ist ein offenes Geheimnis, daß es um die Kunst des mehrere Personen umfassenden Gruppenbildes bei uns in Deutschland heute besonders schlimm steht; auch sonst ist rings in Europa nicht viel Gutes dieser Art zu finden. Reste der einst blühenden Gattung finden sich noch am ehesten in Dänemark. Herkomers Jury-Bild aber darf sich neben

Kröyers Komitee der französischen Kunstausstellung zu Kopenhagen (1887) immerhin sehen lassen, wenn es auch in der Führung des Lichtes und der malerischen Zusammenstimmung der Details hinter dem dänischen Werke weit zurückbleibt. Es ist doch mehr als »Geschicklichkeit«, mit der der bayerische Engländer hier seine Leute in einer ruhigen und doch von innen her belebten Reihe vereinigt hat. Die Künstler, unter denen einige der größten Londoner Berühmtheiten auftauchen, sind auf nebeneinander gestellte Stühle so gesetzt, daß die Linie im Vordergrunde links beginnt und sich leise aufsteigend rechts bis zur mittleren Bildhöhe der langgestreckten Riesenleinwand hebt. Sie sind in dem Augenblick porträtiert, da sie irgend ein Kunstwerk, dessen Platz rechts vorn, vor dem Bilde, anzunehmen ist, kritisch betrachten, um sein Ausstellungsschicksal zu entscheiden. Und es ist nun nichts Geringes, wie Herkomer Mannigfaltigkeit in Haltung, Bewegung und Ausdruck gebracht, wie er die Verschiedenheit des Reagierens auf einen Kunsteindruck in den Gesichtern spiegelte und die Umrisse der Gestalten durch eine Wellenlinie von klarem und lebendigem Rhythmus zusammenschloß. Unter den Einzelköpfen, die, wie gesagt, sehr ungleich geraten sind, ragen das amerikanisch-gesunde, energische Antlitz von Sargent, das bartlose Gesicht von Ouleß, der dicke Swan und der lebhafte Murray hervor, der die Hand halb erhebt und, wie es scheint, zum Thema propositum das Wort ergreift. — Der *Deutsche Lyceum-Club* hat (in weiten Räumlichkeiten des Wertheimschen Warenhauses) eine *Internationale Volkskunst-Ausstellung* veranstaltet, die Beachtung verdient. Die Frauen des Clubs haben sich dabei ganz auf eigene Füße gestellt, und ihrer unablässigen Energie ist es zu danken, daß man hier zum ersten Male einen bedeutsamen Überblick über das findet, was in den Ländern Europas (daneben auch in andern Weltteilen) heute noch an bodenständiger Volkskunst vorhanden ist, was man durch historische Sammlungen und Forschungen über die Entwicklung dieser Kunstzweige weiß, und was gegenwärtig geschieht, um ihre Tradition in systematischer Pflege lebendig zu erhalten. Diese neueren Volkskunstbestrebungen haben neben ihrer ästhetischen eine eminente soziale Bedeutung. Denn sie werden allenthalben in den Dienst der Heimarbeit gestellt und geben zahllosen Frauen und Mädchen der verschiedenen Stände eine würdige Gelegenheit, ihre Arbeitskraft und ihren angeborenen Geschmackssinn nutzbringend zu verwerten. Die Ausstellung zeigt, daß bei vielen Völkern (weit weniger bei uns als bei anderen Nationen, wie den Russen, den Italienern, den Griechen) vorzügliche Schulen blühen, die die Überlieferungen der ländlichen und dörflichen primitiven Kunstübung in den städtischen Unterricht übertragen. Ein Glanzpunkt der Ausstellung ist namentlich die russische Abteilung, die mit besonderer Sorgfalt zusammengestellt wurde. Im Zarenreiche ist die Hausindustrie allerdings besonders weit verbreitet. Nach den Angaben des Katalogs arbeiten dort etwa zwölf Millionen Menschen auf dem Lande, und vier bis sieben Monate währt der russische Winter. Eine historische Rubrik dieser Abteilung führt Schätze aus Privatbesitz vor, die noch niemals ausgestellt wurden; namentlich Spitzen, die zu den köstlichsten Erzeugnissen der Nadelkunst überhaupt gehören. Ein zweiter Glanzpunkt ist Ungarn, das vor allem dunkelglühende Stickereien von unvergleichlicher Schönheit geschickt hat. Der Südosten Europas ist auch sonst vorzüglich vertreten. Gerade in diesen Himmelsstrichen, die der westlichen Kultur ferner sind, haben sich die alten Volksbräuche lebendig erhalten. Daneben exzelliert der skandinavische Norden. Und es ist überraschend zu sehen, wie es im Grunde überall, in der alten wie in der neuen Welt, bei Nationen reifer Kultur und bei Naturvölkern, immer wieder dieselben Grundmotive der Verzierung von Gebrauchs- und Schmuckgegenständen sind, von denen ausgegangen wurde. Die unzähligen Stücke, bei denen es darauf ankam, die Fläche zu beleben, weisen auf die gleiche ursprüngliche Kunst hin, aus Material und Technik ohne weiteres passende Formen des Ornaments zu entwickeln. Geometrische Zierate haben sich hierbei allenthalben als natürlich und ergiebig eingestellt. Von diesem Urkeim aus geht es dann in mannigfaltigen Ausstrahlungen zu formalen und koloristischen Variationen ohne Ende, bei denen nun natürlich die nationalen Eigentümlichkeiten und Vorstellungskreise, die Verschiedenheiten des Klimas, der Pflanzen- und Tierwelt, der verfügbaren Stoffe gewichtig mitsprachen. Für Deutschland ist eine eigene größere retrospektive Abteilung eingerichtet worden, die sehr übersichtlich von den Leistungen und der Eigenart der einzelnen Stämme und Provinzen Proben vorführt. Der ganze Riesenkreis des Materials ist mit einem Organisationstalent, wie man es bei der Veranstaltung einer Frauenvereinigung noch niemals bewundern konnte, umschrieben und geordnet. — Bei *Cassirer* hängt zurzeit ein großer *Courbet*, der hier unbekannt ist: »Halali«, eine Jagdszene von starkem Farbeneindruck, wenn auch von ungleichen Qualitäten in ihren einzelnen Partien. Die tiefen Töne der Bäume und des Waldbodens sind so sehr nachgedunkelt, daß sie fast unangenehm schwarz wirken; deutlicher als bei vielen anderen Werken Courbets wird hier die Greulichkeit des Farbenmaterials, mit dem er oft wirtschaftete. Aber in der Mitte findet sich eine Gruppe von zwei Damen in hellen Changeant-Sommerkleidern, daneben eine männliche Figur, die sich mit einer Flasche am Bache zu schaffen macht, und die Kostüme dieser Gestalten ergeben nun allerdings ein Farbenbukett von großem Reiz, zu dem die brillante Luftmalerei und das schmetternde Rot eines Pikörs eine sehr effektvolle Begleitung abgeben. Daneben findet man bei Cassirer unter anderem eine Kollektion von Bildwerken *Hermann Hallers*, zu der die gleichzeitige Ausstellung von Gemälden *Karl Hofers* bei *Gurlitt* eine Art Ergänzung liefert. Zum ersten Male treten diese beiden Führer der jüngsten deutsch-römischen Gruppe mit einer größeren Zahl ihrer Arbeiten in Berlin auf, nachdem sie sich in München und in Darmstadt schon vor längerer Zeit vorgestellt haben. Beide, Haller wie Hofer, sind leidenschaftliche Vertreter der neuen Tendenzen, die den Impressionismus überwinden und die große Formanschauung wieder zu Ehren bringen möchten. Es ist kein Zufall, daß Rom aufs neue einen Ausgangs- und Mittelpunkt bildet. Denn eine wiedererwachte Liebe zu den Anschauungen der Antike spricht hier mit, die sich freilich mit pariserischen Anregungen von Maillol her und mit einer in dekadenten Formen sich äußernden Neigung zu der primitiven Kunst frühester Zeiten verbindet. Dabei kommt viel Preziöses zum Vorschein, bei Hofer konturenmäßig aufgefaßte, gar nicht nach der Natur studierte und durchgearbeitete Akte, die nur durch ihren Umriß und die ungefähre Illusion körperlicher Einheiten wirken wollen, bei Haller absichtlich obenhin modellierte Figuren und Halbfiguren, die etwas von den ausgegrabenen Götzen naiver Völker haben und haben sollen. Ein gezierter Archaismus ägyptischer und assyrischer Prägnanz spielt hier wie dort hinein, über den man aber zur Tagesordnung übergehen kann, wenn man daneben die begabten und schönen Arbeiten der Beiden betrachtet, die jene Gespreiztheiten überwinden. Zweifellos stecken hier neue Werte, die einen Entwickelungskeim in sich tragen; man möchte ihnen nur wünschen, daß sie von der Manier erlöst werden, in die sich diese jungen Deutschen verrannt haben.

-f Die eidgenössische Kunstkommission bezeichnete **Zürich** als Ort der nächsten **schweizerischen nationalen Kunstausstellung** (Salon) im Jahre 1911, in Verbindung mit der Eröffnung des neuen Züricher Kunsthauses.

× Zum siebzigsten Geburtstage von **Hans Thoma** (am 2. Oktober d. J.) bereitet der Kunstsalon *Gurlitt* in Berlin eine umfassende Ausstellung von Werken des Meisters vor. Eine große Zahl von Besitzern Thomascher Gemälde haben bereits zugesagt, ihre Schätze zu diesem Zweck zur Verfügung zu stellen. Weitere Anmeldungen erbittet die Kunsthandlung Fritz Gurlitt (Berlin, Potsdamer Straße 113).

-f Eine Gedächtnisausstellung wurde in **Genf**, im Athenäum, dem Maler und Zeichner **Barthélemy Bodmer** (1848—1904) gewidmet. Einem zürcherischen Geschlecht entsprossen, dessen Name ja in die Geschichte der deutschen Literatur eingetragen ist, wurde dieser Bodmer in Genf geboren, ist völlig Genfer geworden und der Stadt, an deren Kunstschule er als Professor wirkte, treu geblieben bis ans Ende. Er war Schüler Barthélemy Menns, des Künstlers, der auch dem Schaffen Hodlers Merkzeichen seines Einflusses eingeprägt hat. Werke Bodmers enthält das Genfer Museum, ein weiteres schmückt den Sitzungssaal der Administrativbehörde der Stadt Genf. Der Geist der Schule von Barbizon tönt in seinen Schöpfungen nach.

Die **Große Aquarellausstellung,** die in der Zeit vom 15. Mai bis 1. Oktober d. J. in Dresden stattfindet, soll Aquarelle und Pastelle enthalten, während Zeichnungen nach Vereinbarung mit dem Deutschen Künstlerbunde mit Rücksicht auf dessen fast gleichzeitig stattfindende graphische Ausstellung ausgeschlossen sind. Zur Verschönerung der Ausstellungsräume werden auch Werke der Kleinplastik in edlem Material aufgenommen. Die Säle des Ausstellungsgebäudes auf der Brühlschen Terrasse sollen einer durchgreifenden Neugestaltung unterzogen werden. Neben den Deutschen werden die Künstler Österreich-Ungarns gesondert ausstellen, auch ist die Einrichtung eines kleinen internationalen Saals mit ausgesuchten Kunstwerken ins Auge gefaßt. Vorsitzender der Ausstellungsleitung ist Dr. Graf Vitzthum von Eckstädt.

Das **deutsche Buchgewerbe** und die deutsche Photographie sollen auf der bevorstehenden **Weltausstellung in Brüssel** in großem Maßstabe zur Darstellung gelangen. Ein entsprechender Beschluß ist von einer Versammlung von Vertretern der graphischen Gewerbe in Leipzig gefaßt worden.

Der Lichthof des *Berliner Kunstgewerbemuseums* enthält bis Ende Februar eine umfangreiche **Sonderausstellung von Beiderwandstoffen,** die einer Privatsammlung in Flensburg (Ernst Kallsen) entnommen sind. Die Beiderwandstoffe zählen zu den besten Erzeugnissen der norddeutschen Volkskunst. Es sind zweifarbige Vorhänge mit geometrischen, vegetabilen und figürlichen Mustern, die aus Wolle und Leinen in der während des 18. Jahrhunderts blühenden Hausweberei Schleswig-Holsteins hergestellt wurden.

× Die **Berliner Marées-Ausstellung** ist nun gesichert. Sie wird im Hause der Berliner Sezession am 25. Februar eröffnet werden und bis zum 1. April dauern.

Eine **Ausstellung von Werken der Piloty-Schule** wird die *Galerie Heinemann in München* im April 1909 veranstalten; sie soll Arbeiten umfassen, welche in den Jahren 1858—1888 entstanden sind.

Die **Ausstellung der Münchener Sezession in Stockholm** ist in der dortigen Akademie der freien Künste am 2. Februar eröffnet worden. Die hervorragendsten Mitglieder sind durch 122 Werke vertreten, unter anderen werden von Uhde »Die drei Weisen aus dem Morgenlande«, von A. v. Keller ein »Klosterinterieur« gezeigt. Die Stockholmer Nationalgalerie hat bereits eine kleine Auswahl von Gemälden erworben.

Für die **Internationale Photographische Ausstellung Dresden 1909** ist aus allen Erdteilen ein reichhaltiges und seltenes Ausstellungsmaterial in Aussicht gestellt worden.

Neuere graphische **Arbeiten von Professor Bruno Héroux**-Leipzig sind gegenwärtig im **Braunschweiger Museum** ausgestellt. Im Anschluß daran hielt der Künstler auf Veranlassung des Braunschweiger Dürerbundes am 3. Februar einen Vortrag über die Grundprobleme der graphischen Künste.

Auf der **Zehnten Internationalen Kunstausstellung** im Münchener Glaspalaste wird in diesem Jahre zum ersten Male auch die **Türkei** vertreten sein.

SAMMLUNGEN

Die »Engländer« des Kaiser-Friedrich-Museums. Der König von England hat während seines Aufenthaltes in Berlin auch dem Kaiser-Friedrich-Museum einen Besuch abgestattet. Die Ankündigung desselben mag wohl die Direktion veranlaßt haben, noch schnell eine Lücke in der Reihe englischer Bilder durch zwei Werke *George Romneys* auszufüllen. Der Meister war bis jetzt in der Galerie nicht vertreten. Von Agnew wurde das ganz vorzügliche Brustbildnis eines jüngeren Herrn erworben, von Colnaghi das Brustbildnis einer Dame in Blau, das vielleicht nicht ganz auf der Höhe seines nunmehrigen Gegenstückes steht. Wenn sich die Berliner Kollektion englischer Bilder noch nicht mit Sammlungen in Großbritannien messen kann, bietet sie doch einen nunmehr vollständigen Überblick: keiner der großen Porträtisten fehlt. — Erstaunlich, in wie kurzer Zeit diese Werke zusammengebracht wurden. Vor Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums im Jahre 1904 war die englische Schule in der Galerie überhaupt noch nicht vertreten. Durch Schenkung kamen in jenem Jahre das große Bildnis John Wilkinsons von Gainsborough, ein Porträt von Lawrence und eine Landschaft von Wilson in den Besitz des Museums; eine weitere Landschaft Wilsons wurde 1905 erworben, im gleichen Jahre das Selbstbildnis Reynolds, dem dann als Vermächtnis von Alfred Beit 1906 das Bildnis von Mrs. Boone mit Tochter folgte. 1907 wurde das große Bildnis eines älteren Beamten von Raeburn, 1908 zwei Bilder Zoffanys, jetzt die beiden Romneys gekauft. Die »Engländer« nehmen nun mehr die ganze Längswand links vom Eingang des Saales des 18. Jahrhunderts ein. Die Eingangswand gehörte den Deutschen. Dort haben auch die beiden schönen Graffs, von deren Erwerbung vor einigen Wochen berichtet wurde, nunmehr ihren Platz gefunden. Die beiden übrigen Wände gehören den Franzosen. *H.*

Rom. Dr. Ettore Modigliani hat in England zwei köstliche Bilder *Antonio Canales* für die Galerie Borghese gekauft. Sie stellen das Kolosseum dar und die Basilika des Konstantin. Eigentümlich und interessant ist es, daß der feine Schilderer Venedigs es sich nicht hat nehmen lassen, die mächtigen Monumente der ewigen Stadt in eine venezianisierte Umgebung zu setzen und den benachbarten Häusern die wohlbekannten trichterförmigen venezianischen Schornsteine aufgesetzt hat. *-*

Rom. Die letzten juristischen Schwierigkeiten wegen des Ankaufs des sog. *Mädchens von Anzio* sind dieser Tage beseitigt worden und so wird die herrliche Skulptur bald dem Publikum zugänglich sein, da sie im Thermenmuseum aufgestellt werden wird.

Neapel. Für das Kgl. Museum von *San Martino,* wo alles gesammelt wird, was für die Geschichte der Stadt interessieren kann, kaufte vor einigen Monaten das Unter-

richtsministerium aus dem Nachlaß des kürzlich verstorbenen Fürsten Strozzi in Florenz ein hochinteressantes Bild mit einer Quattrocentodarstellung Neapels und seines Hafens mit zahlreichen Kriegsschiffen an. Man glaubte, der lange Zug der bewimpelten Fahrzeuge bezöge sich auf die Botschaft, welche 1479 *Lorenzo de' Medici* und *Filippo Strozzi* an König *Ferrante* von Neapel sandten, um sich seinen Beistand für ihre politischen Pläne zu sichern. Nun ist aber Prof. *Vittorio Spinazzola,* Direktor des Museo di San Martino, ganz anderer Meinung. Er glaubt beweisen zu können, daß es sich statt dessen um einen Triumphzug der aragonesischen Flotte nach blutiger Besiegung der letzten Parteigänger der Angioinen handelt. Bei Ischia hatten am 6. Juli 1465 die Schiffe König Ferrantes von Aragonien die Flotte *Carlo Torrellas,* eines mächtigen Parteigängers Johanns von Anjou, besiegt. Auf den siegreichen Schiffen flattert hoch am Mast die Fahne Aragoniens, während am Bug der entmasteten besiegten Anjous Banner im Wasser schleift. Das kostbare Bild, wohl Arbeit eines toskanischen Malers, ist besonders für die Topographie des mittelalterlichen Neapels kostbar, weil der Maler mit peinlichster Sorgfalt jedes Haus, jede Kirche und vor allem das mächtige *Castel Nuovo* mit allen Einzelheiten dargestellt hat.

-f In **St. Moritz** ist Mitte Januar das **Segantini-Museum** der Gemeinde übergeben und offiziell eröffnet worden.

Eine **Kanne** aus geschliffenem Bergkristall und vergoldetem Silber, die auf einen Entwurf *Hans Holbeins d. J.* zurückgeht, ist, wie Direktor Otto von Falke in den amtlichen Berichten mitteilt, für das Berliner Kunstgewerbemuseum auf einer englischen Auktion erworben worden. Sie stammt aus dem Nachlaß der Marchioness Conyngham. Holbein hat viele Entwürfe für Goldschmiedearbeiten geliefert, aber es sind ganz wenige ausgeführte Werke erhalten.

VEREINE

Die *ordentliche Hauptversammlung* der **Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft** wird am 22. März d. J. in *München* stattfinden.

-f Der **Bund schweizerischer Architekten** hielt am 23. Januar in **Zürich** seine Generalversammlung ab, in welcher er die von der Wagnerschen Verlagsanstalt in Bern herausgegebene Zeitschrift »Die schweizerische Baukunst« zum Vereinsorgan erklärte. Eine Kommission wurde ernannt zur Prüfung der in der Schweiz bestehenden Wettbewerbs- und Honorarnormen für Architekten. Als Ort der nächstjährigen Generalversammlung des Bundes (B. S. A.) wurde Bern bestimmt. Dr. C. H. Baer hielt einen Vortrag über die künstlerische Ausgestaltung unserer Bauten.

In Paris hat sich nach dem Vorbilde der englischen Vasari-Gesellschaft eine **Société pour la Reproduction des Dessins de maitres** gebildet, die Handzeichnungen alter und moderner Meister in privaten und öffentlichen Sammlungen zu publizieren gedenkt, soweit sie der Allgemeinheit nicht schon bekannt sind. *M.*

VERMISCHTES

Aus **Messina** erhalten wir die Nachricht, daß die **Kreuzabnahme von Colijn de Coter** aus dem Museo Civico, über deren Schicksal bis vor kurzem noch Ungewißheit herrschte (vergl. Kunstchronik Nr. 15) aus den Trümmern *gerettet* worden ist.

× Der »**Verein Berliner Künstler**« hat die Anregung gegeben, daß die **Ausschmückungskommission des Reichstages** sich künftig durch einige Mitglieder der Künstlerschaft ergänzen wird. Die Vorgänge bei der Ablehnung der Jankschen Gemälde haben den Verein zu dem sehr vernünftigen Schritt veranlaßt, in einer Eingabe dem Reichstage diesen Vorschlag zu unterbreiten, der bei den Abgeordneten, wie es scheint, günstige Aufnahme gefunden hat. Es heißt, daß vor allem Paul Wallot gebeten werden soll, der Kommission beizutreten. Daneben sollen dann andere Künstler aus dem ganzen Reich kooptiert werden.

Der Katalog der wertvollen **Sammlung italienischer Majoliken** im **Weimarer Goethe-Nationalmuseum** ist jetzt abgeschlossen worden; ein Verzeichnis der Bronzen soll folgen.

Die Chronique des arts meldet, daß in **Paris** eine große **Bibliothek** zum ausschließlichen Gebrauch von Künstlern, Kunsthistorikern und Sammlern errichtet werden soll. *M.*

× Der Entwurf einer Nachlaßsteuer, der jetzt den gesetzgebenden Körperschaften des Reiches zur Beratung vorliegt, hat der *Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft* Anlaß zu einer Eingabe an die Regierung wie den Reichstag gegeben, deren Zweck es ist, die **Nachlaßbesteuerung von Kunstwerken** nach den Prinzipien der Gerechtigkeit zu regeln. Jeder Künstler hinterläßt bei seinem Tode seinen Angehörigen eine oft sehr große Anzahl von Studien, Skizzen, Entwürfen, Modellen, Gipsabgüssen usw., deren Ertragswert für die Hinterbliebenen ein sehr bedingter ist. Die Kunstgenossenschaft erhebt gegen die Einführung der Steuer, gegen diese Art des künstlerischen Nachlasses Einspruch. Sie stellt dafür als Beispiel den Fall auf, daß ein Künstler etwa nach vierzigjähriger Arbeit 2000 solcher Stücke hinterläßt — was sehr wohl möglich ist, wenn man bedenkt, daß Menzels Nachlaß über 6000 Nummern betrug —; dann würde sich, wenn die Steuerbehörde diesen Nachlaß mit 50 oder 100 Mark pro Stück bewertete, eine steuerpflichtige Summe von 100000 bis 200000 Mark ergeben! Daß darin eine große Ungerechtigkeit liegen würde, bedarf keiner näheren Beweisführung.

-f Über einen der bedeutendsten Tessiner Künstler des 18. Jahrhunderts, **Giuseppe Antonio Petrini,** dessen Persönlichkeit bis jetzt fast völlig im Dunkel geblieben, haben Forschungen von Dr. Siegfried Weber manches zutage gefördert. Weber berichtet über seine Ergebnisse im 3. Heft des Jahrgangs 1908 des »Anzeigers für schweizerische Geschichte«. Das bisher angenommene Geburtsjahr des Künstlers (1681) ist irrig, er ward zu Carona am Luganersee 1677 geboren und dürfte 1758 gestorben sein. Ein Eintrag von 1759 belegt, daß er in jenem Jahre nicht mehr am Leben war. Am meisten gesichert von Petrinis Malereien können Fresken in der Wallfahrtskirche Madonna dell' Ongero bei Carona genannt werden, daneben eine Rötelzeichnung im Besitze eines Privaten in Lugano. Ziemlich sicher von ihm stammt ein Bild in Sta. Maria degli Angioli in Lugano (Stigmatisation des hl. Franziskus). Petrini dürfte den bedeutenden Malern der italienischen Schule des 18. Jahrhunderts zuzurechnen sein.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 17. 26. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

PARISER BRIEF

Die Stadt Paris hat wieder eine Neuerung auf dem Gebiete der Kunstpflege eingeführt, welche dartut, daß sie weniger als der Staat in den Banden der Tradition befangen ist. Überhaupt muß man zugeben, daß die Stadt viel rühriger und auch verständiger in ihrer Kunstpflege ist als der französische Staat. Allerdings lassen sich sowohl Stadt als auch Staat ihre Hauptwerke schenken, und die Museen der Stadt wie des Staates würden nicht gerade glänzend aussehen, wenn man darin sonst nichts zu zeigen hätte, als was aus den zur Verfügung stehenden Geldern gekauft worden ist. Aber auch hier ist die Stadt verständiger und besser beraten als der Staat. Den besten Beweis dafür liefert das Petit Palais, verglichen mit dem Luxembourg. Die Zahl der Nieten, der langweiligen, gleichgültigen, mittelmäßigen, akademischen Schularbeiten ist in dem Museum des Staates ungleich größer als in der städtischen Sammlung, und wer eine ziemlich gute Übersicht über die französische Kunst der letzten dreißig Jahre haben will, ohne sich durch Berge von Langweile durcharbeiten zu müssen, der kommt im Petit Palais viel besser auf seine Rechnung als im Luxembourg. Dazu kommen dann noch die Sonderräume mit den zahlreichen Zeichnungen von Puvis de Chavannes, den allerdings weit weniger interessanten Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen Ziems, den Skulpturen und Töpfereien von Carriès und vor allen Dingen den Skizzen und fertigen Arbeiten Dalous, den man sicherlich in fünfzig Jahren als den größten französischen Bildhauer des letzten Viertels des neunzehnten Jahrhunderts nennen wird, trotz Rodin, Bartholomé oder gar Maillol, deren Ruf zu ihren Lebzeiten lärmender erschallt ist als der dieses ebenso stillen und bescheidenen wie genialen und großartigen Meisters. Diese Sammlnng der Arbeiten Dalous ist heute überhaupt das herrlichste und interessanteste, was man von französischer Skulptur in Paris sehen kann, und ich habe noch keinen nach Paris gekommenen deutschen Bildhauer auf diese Ecke im Petit Palais aufmerksam gemacht, ohne immer wieder das nämliche bewundernde Urteil zu hören.

Wie schlecht der Staat einkauft, kann man nicht nur immerwährend im Luxembourg sehen, sondern alljährlich wird uns im Dezember Gelegenheit geboten, die Erwerbungen des Jahres zu beurteilen. In der Nationalen Kunstschule waren an die tausend Gemälde, Zeichnungen, Radierungen, Lithographien, Skulptureu usw. vereinigt, die unter der Ägide des einstigen Soldatenmalers und jetzigen Kunstministers Dujardin-Beaumetz in den letzten zwölf Monaten vom Staate angekauft worden sind. Die ersten zwei Tage hatte diese Ausstellung, die sonst nicht gerade viel Anziehungskraft auf das große Publikum besitzt, einen Clou, der die Massen des Volkes in Bewegung setzte: ein Bild nämlich von dem Maler Steinheil, dessen Name jetzt in aller Munde ist. Um Ärgernis zu vermeiden, ließ Herr Dujardin das Bild, worauf das Atelier Albrecht Dürers abkonterfeit war, entfernen. Es hieß, der Kunstminister habe zu den Verehrern der schönen Frau gehört, die sich ihre Gunst durch Einkäufe bei ihrem Manne bezahlen ließ, und Herr Dujardin habe sich der Dame erkenntlich gezeigt, indem er zwar nicht selbst ein Bild bezahlte, wohl aber den Staat, der einen weiten Säckel hat, ein unsterbliches Werk Steinheils anschaffen ließ.

Nachdem dieser Clou nicht mehr zur Stelle war, mußte man sich mit den noch übrigen tausend Sachen begnügen. Steinheil hätte bleiben können, denn seine banale Mittelmäßigkeit hätte ganz gut in seine Umgebung gepaßt. Das kann ja auch nicht anders sein: wie kann ich tausend in einem einzigen Jahre und in einer einzigen Stadt entstandene Kunstwerke kaufen, ohne meiner so erworbenen Sammlung den Stempel der Mittelmäßigkeit zu geben? Selbst zur Zeit Raffaels und Michelangelos wäre das nicht anders möglich gewesen. Obendrein aber wird in Frankreich wie anderswo nicht nur um der Kunst willen angekauft, sondern der Staat hat gewissermaßen die Verpflichtung, der hinkenden Kunst auf die Beine zu helfen, und das tut er, indem er die lahmen Künstler unterstützt. Die allermeisten Ankäufe des Staates gelten nicht der zu fördernden Kunst, sondern dem unterstützungsbedürftigen Künstler. Es handelt sich weniger um die Anschaffung unsterblicher Werke als um die Fütterung sterblicher Hungerleider, die aus oft recht unverständlichen Gründen »Künstler« geworden sind.

Natürlich sind auch gute Sachen unter den angekauften. Die ganze Sammlung entspricht eben dem Bilde der jährlichen Ausstellungen: wenige gute, wenige schlechte und viele mittelmäßige Arbeiten. Wenn man auf das Verständnis des Herrn Dujardin-

Dumetz Verzicht leistete und einen blinden Knaben die Katalognummern aus dem Kasten ziehen ließe, so würde das Niveau durchaus das nämliche sein. Die Stadt kauft besser ein als der Staat, vielleicht weil sie nicht so viele notleidende Künstler zu versorgen hat. Der Staat ist von vornherein dazu verpflichtet, für die aus der staatlichen Kunstschule hervorgegangenen und mit Staatspreisen bedachten Künstler zu sorgen, die Stadt hat solche Verpflichtungen nicht. Der Staat muß den Wünschen der neunhundert Senatoren und Deputierten Rechnung tragen, die Stadt wird nur von achtzig Stadtverordneten gequält. Endlich wird der Staat viel stärker von der Tradition beherrscht als die Stadt. Der Staat meint zum Beispiel, der gute Ruf Frankreichs erfordere dem Auslande gegenüber, daß der Besuch der Museen unentgeltlich bleibe, und trotz der fortwährenden Finanznot kann er sich nicht zur Einführung eines Eintrittsgeldes entschließen, das doch ganz vernünftig und angezeigt wäre, zumal wenn man gewisse Tage der Woche frei ließe und so auch den Unbemittelten die Möglichkeit des Besuches gäbe. Die Stadt hat im Januar des gegenwärtigen Jahres die Neuerung eingeführt, daß ihre Museen nur noch zahlenden Besuchern geöffnet sind, abgesehen von den Sonntagen und Donnerstagen. Dieser letztere Tag ist deshalb gewählt worden, weil die französische Jugend nicht wie die deutsche den Mittwoch und den Samstag Nachmittag, sondern dafür den ganzen Donnerstag frei hat. Um also den Schülern den Besuch der Museen zu ermöglichen, wird am Donnerstag kein Eintrittsgeld verlangt, und damit auch die arbeitende Bevölkerung etwas von den Museen habe, ist der Sonntag freigegeben.

Auf die Arbeiter ist auch die andere Neuerung berechnet, von der am Eingange dieses Briefes die Rede war. Der Stadtrat hat beschlossen, vom Januar 1909 an gewisse städtische Museen auch an einigen Abenden der Woche zu öffnen, und wahrscheinlich wird das nicht nur den Arbeitern, sondern auch den fremden Besuchern von Paris sehr willkommen sein. Mancher geht vielleicht lieber in das Petit Palais oder auch in das Musée Carnavalet als in die Folies Bergère oder in den Moulin rouge. Dieser Abendbesuch der städtischen Museen soll dann noch besonders anziehend gemacht werden, indem bekannte Kunstgelehrte das Publikum führen und die Kunstwerke durch ihre Erläuterungen beleben sollen. Die Herren Clermont-Ganneau, der seinerzeit den offiziellen Bericht über die falsche Tiara des Saitaphernes abfaßte, Roujon, Emil Michel, die Kunstschriftsteller Arsène Alexandre, Gustav Geffroy, Armand Dayot, der Verfasser des modernen französischen Peintre-Graveur Henry Béraldi und andere bekannte Kunstverständige werden sich dieser Führung und Erläuterung unterziehen, also daß diese Abende ebensoviel Genuß wie Belehrung bieten werden.

Das Ereignis des Kunstmarktes war die Versteigerung der Sammlung des Zuckersieders Henry Say. Man muß bei dieser Gelegenheit wieder und wieder darauf hinweisen, wie groß in allen Klassen des französischen Volkes die Freude an schönen Dingen und an Kunstwerken ist. Weder in Deutschland und England, noch viel weniger in den Vereinigten Staaten kann man etwas Ähnliches konstatieren, obgleich in diesen Ländern heutzutage große Vermögen leichter, schneller und häufiger zusammengebracht werden als in Frankreich. Hie und da gibt es ja auch einmal einen deutschen, englischen oder amerikanischen Fabrikanten oder Großkaufmann, der einen Teil seines jährlichen Gewinnes für Kunstwerke ausgibt, aber die Regel ist doch, daß so ein Mann sich auf die zur »standesgemäßen« Ausschmückung der Wohnung nötigen Bildnisse und Gemälde beschränkt. Besten Falles protegiert die Gattin Kunst und Künstler, und der Gatte begnügt sich damit, mehr oder weniger leise knurrend die gewünschten Gelder herzugeben. Nur äußerst selten sammelt ein solcher Mann mit wirklicher Liebe und wahrem Verständnis. In Frankreich dagegen ist es beinahe die Regel, daß der reiche Mann sich auch auf Kunst versteht, aber wirklich und tatsächlich darauf versteht, also daß er nach seinem eignen Urteil und Geschmack eine schöne Sammlung erwerben kann. Und es sind nicht nur die reichen Leute, die das fertigbringen. Vor zwölf Jahren wohnte ich in Rouen in einem bescheidenen Gasthause, dessen sämtliche Wände mit impressionistischen Bildern behängt waren. An die zweihundert Gemälde von Claude Monet, Pissarro, Sisley usw. füllten und schmückten das Haus. Der Gastwirt legte seine Ersparnisse nicht in Staats- oder Industriepapieren, sondern in Gemälden an. Wo gibt es einen solchen Gastwirt in Deutschland, England oder Amerika? Vor vier oder fünf Jahren kam die Sammlung eines Apothekers unter den Hammer. Auch dieser Mann hatte einige hundert impressionistische Bilder erworben zu einer Zeit, wo Claude Monet froh war, seine Bilder für hundert Franken zu verkaufen.

Die großen Kaufhausbesitzer Chauchard und Jaluzot haben beide riesige und höchst wertvolle Kunstsammlungen aufgehäuft. Als der Zuckersieder Cronier bankrott machte, erzielten seine Bilder mehr als eine Million, und der vor einigen Monaten verstorbene Nudelmüller Groux hinterließ eine Gemäldesammlung, die auf zehn bis zwanzig Millionen Wert geschätzt wird. Jetzt hat man die Sammlung des Zuckersieders Say versteigert, und sie hat 1 300 000 Franken gebracht. Wo sind die deutschen Zuckersieder und Nudelmüller, die Millionen in Bilder stecken? Ich glaube, es ist wirklich wahr, was man uns immer erzählt: die Franzosen sind kultivierter als wir. Bei uns ist für den reichen Mann die Kunst nur ein überflüssiges Anhängsel, das man sich anschafft, wie man seinem Kutscher eine Livree bauen läßt. Wie diese Livree zeigen die Bilder und Skulpturen in der Wohnung an, daß man es hier mit feinen und reichen Leuten zu tun hat. In Frankreich aber ist die Kunst wirklich ein Bedürfnis, und der reiche Franzose schafft Kunstwerke an, weil er ihrer wirklich bedarf, und vor allem, weil er ihre Schönheit wirklich versteht, weil er aus ihrem Besitze nicht nur die Befriedigung seiner Eitelkeit, sondern weit höhere und schönere Genüsse gewinnt, von denen sein deutscher Klassengenosse nur in den seltensten Fällen eine Ahnung hat.

Bemerkenswert an der Versteigerung Say ist der erneute Aufschwung der Preise für die Franzosen des galanten Zeitalters, der Watteau, Pater, Lancret und ihrer Genossen. Nachdem man diese Leute beinahe hundert Jahre lang über die Achsel angesehen hat, erfahren sie jetzt eine Wertschätzung, die man wohl ruhig übertrieben nennen kann. Denn was soll ein Rembrandt oder ein Valasquez wert sein, wenn man, wie es bei dieser Versteigerung geschah, einen Lancret mit mehr als 300000 Franken bezahlt? Dabei scheint es sich nicht um einen fiktiven Verkauf zu handeln, sondern die Sache liegt einfach so, daß die französischen Maler der eleganten Parkgesellschaften seit einigen Jahren in die Mode gekommen sind, und daß die amerikanischen Milliardäre augenblicklich lieber ihre Millionen für diese Franzosen hergeben als für Italiener, Spanier oder Holländer. Das jetzt für 308000 Franken verkaufte Bild ist in den letzten zwanzig Jahren dreimal unter den Hammer gekommen und erzielte nacheinander 51000, 60000 und 112000 Franken. Man ersieht daraus, daß die Preise regelmäßig steigen und es sich nicht um ein spekulatives Höhertreiben der Verkäufer handelt. In derselben Versteigerung brachte ein Pater 95000 und ein Kopf von Greuze 60000 Franken, und ebenso hoch wurde ein Hubert Robert, bezahlt. Vor vierzig Jahren hätte man den nämlichen Greuze für ein Butterbrot haben können. Das alles erläutert nur wieder einmal die längt festgestellte Tatsache, daß auch auf dem Gebiete der Kunst die Mode herrscht. Der belgische Maler Wiertz sprach und schrieb vor siebzig Jahren von Salvator Rosa, Velasquez und Murillo als von Meistern vierten und fünften Ranges, und dabei sprach er nicht nur seine eigne, sondern die Meinung seiner ganzen Zeit aus, die auch vorher schon Goethe ohne Zweifel teilte. So haben unsere Väter die galanten französischen Maler verachtet, und jetzt sind sie wieder an der Mode, zugleich wo einer ihrer Nachkommen, Gaston La Touche, ganz in ihrer Art Triumphe feiert. Und wahrscheinlich wird die Zeit kommen, wo man an die erste Stelle stellt, was wir jetzt wie dereinst Wiertz zur vierten und fünften Klasse rechnen.

Das allerneueste im Pariser Kunstausstellungswesen soll ein »Salon der Könige« werden, das heißt, als Aussteller sollen nur Mitglieder regierender Familien zugelassen werden. Wie man weiß, gibt es ihrer ja genug, die mit Stift und Pinsel umzugehen wissen oder wenigstens umgehen. An ihrer Spitze dürfte wohl der deutsche Kaiser stehen, obgleich Wilhelm II. sich mit einer flüchtigen Skizze zu begnügen pflegt, deren Ausführung er professionellen Malern überläßt. Ein wirklich tüchtiger Maler, vermutlich der einzige, der sich auf einer wirklichen Kunstausstellung sehen lassen kann, ist der Bruder des gegenwärtigen Königs von Schweden, Prinz Eugen, der in früheren Jahren regelmäßig den Salon du Champ de Mars beschickte und sich daselbst als sehr eigenartiger Landschafter bewährte. Auch den verstorbenen König Carlos von Portugal konnte man mitunter in den Pariser Ausstellungen antreffen, wenn auch nicht in den großen Salons. Er pflegte zu den Versteigerungen der Wohltätigkeitsbazare einige Aquarelle herzuschenken, die freilich nicht viel anders aussahen als ähnliche Versuche höherer Töchter, wenn auch die höfliche Pariser Kritik ihnen wahre Meisterschaft zuzusprechen pflegte. Auch seine Frau, die Königin Amelie, amüsiert sich mit dem Farbenkasten, und dem gleichen Zeitvertreib huldigt die Prinzessin Waldemar von Dänemark.

Überhaupt hat es von jeher fürstliche Personen gegeben, die sich nicht mit dem Bestellen und Bezahlen von Kunstwerken begnügen wollten, sondern nach eigner künstlerischer Produktion strebten, und ganz besonders die weiblichen Angehörigen regierender Familien haben oft und gern nach künstlerischen Lorbeeren verlangt. Sehr oft freilich ließen sie dabei ihren »Lehrern« so ziemlich alle Arbeit und begnügten sich mit dem Hinmalen der Unterschrift, genau wie sich der seinerzeit berühmte Frédéric Humbert, der Gatte der großen Therese mit der amerikanischen Milliardenerbschaft, von Roybet ein Bild malen ließ, das er dann Humbert unterzeichnete. So gibt es in Versailles eine Marmorstatue der Jungfrau von Orleans, als deren Urheberin die Tochter des Königs Ludwig Philipp, die Prinzessin Marie von Orleans, genannt wird. Der böse Bildhauer Préault aber, der vor sechzig Jahren das Lästermaul der Pariser Künstler war, wie es jetzt Degas ist, pflegte zu sagen, die beste Arbeit des Bildhauers Pradier — des Urhebers der Statue von Straßburg an der Place de la Concorde und vieler anderer offizieller Denkmäler — sei die Jeanne d'Arc der Prinzessin Marie von Orleans.

Als Lehrer der Kaiserin Eugenie fungierte der bekannte und sehr tüchtige Blumenmaler Eugen Petit, an dem aber seine Schülerin recht wenig Freude erlebte, denn Petit war ein sehr urwüchsiger Bursche, der sich am Stammtische Manets in der Nouvelle Athènes viel wohler fühlte als auf dem Parkettboden von Fontainebleau. Eines Tages korrigierte er die kaiserliche Malerin mit solcher Grobheit, daß der Unterricht aufhören mußte. Wie er im Café zu erzählen pflegte, hatte er ihr gesagt: »Eine Blume ist leicht und duftig wie ein Traum, was Sie aber da gemacht haben, ist aus Blech!«. Die Königin Hortense, Stieftochter und Schwägerin des ersten, Mutter der zweiten Kaisers, malte und komponierte, das heißt, die Maler Isabey und Gérard gaben ihr Talent für die Unterschrift der Königin her, während der Musiker Dalvimare in ihrem Namen komponierte. Dalvimare hat »Partant pour la Syrie« komponiert, welches als angebliche Arbeit der Königin Hortense die Marseillaise verdrängte und die bonapartistische Nationalhymne wurde. Prud'hon gab der Kaiserin Marie Louise Unterricht, aber auch er hatte zu klagen. Er sagte: »Ihre Majestät fürchtet, sich die Finger schmutzig zu machen, und da muß ich alles allein machen, während sie zuschaut oder schläft.« Die Prinzessin Mathilde, eine Nichte Napoleons III., die auch noch unter der dritten Republik eine Art schöngeistigen Hofes hielt, hatte mit Hilfe des Malers Giraud, sogar ein für das Museum des Luxembourg angekauftes Bild gemalt, das aber jetzt in irgend einem Speicher oder Keller verschwunden ist. Wahrscheinlich wird es allen Werken fürstlicher Künstler nicht viel besser ergehen, sobald man in ihrer Heimat die Republik erklärt hat.

KARL EUGEN SCHMIDT.

NEKROLOGE

Der besonders durch seine Fächermalereien bekannte englische Maler **Charles Conder** ist Anfang Februar gestorben. Er war 1870 in London geboren, verbrachte seine Kindheit in Indien und kam mit 16 Jahren nach Australien als trigonometrischer Landaufseher. Als er im Alter von 20 Jahren ein Bild gemalt hatte, das das Gouvernement von Neu-Süd-Wales ankaufte, erhielt er von einem Verwandten die Mittel, sich weiter auszubilden. Seine Ausstellungen in Paris und London machten ihn bald bekannt. Sein Talent hatte Eigenheiten der künstlerischen Epoche des 18. Jahrhunderts, seine Kunst kommt der von Watteau und Debucourt sehr nahe. In der »Zeitschrift für bildende Kunst« N. F. XIX hat Frank W. Gibson ihn gewürdigt. Ein hauptsächlich von der letzten Ausstellung in Venedig her bekanntes Gemälde »Die junge Gärtnerin« ist im Jahrgang 1908 der »Meister der Farbe« reproduziert, es zeigt seine künstlerische Eigenart in reifster Blüte.

Emil von Foerster, der Erbauer des Wiener Ringtheaters und vieler moderner Palais in Wien, ist gestorben. Das 1873 errichtete Ringtheater brannte 1881 völlig nieder.

PERSONALIEN

× Dem Kunsthistoriker **Dr. Hans Mackowsky** in Berlin ist auf Antrag der Königlichen Akademie der Künste in Berlin der Professortitel verliehen worden. Es kommt darin die wohlverdiente Anerkennung für die überaus wertvolle stille Forscherarbeit am Leben und Werke Schadows zum Ausdruck, die Mackowsky seit Jahren betreibt und von der er die Akademie bei der Vorbereitung und Fertigstellung der Schadow-Ausstellung hat profitieren lassen.

WETTBEWERBE

Ein Bebauungsplan für die Vorstadt Dresden-Plauen wird unter den im Deutschen Reiche wohnenden Architekten und Ingenieuren ausgeschrieben. Es sind drei Preise von 3500, 2500 und 1500 Mark ausgesetzt. Fünf weitere Entwürfe können zum Preise von je 500 Mark angekauft werden. Einlieferung bis zum 15. Juni d. J.

Ein **Wettbewerb** zur Erlangung von Entwürfen für die Errichtung der neuen **Schloßteichbrücke in Königsberg** wird vom dortigen Magistrat für deutsche, in Deutschland ansässige Architekten ausgeschrieben. Es sind drei Preise, 6000, 4000 und 2000 Mark, ausgesetzt.

Die Stadtverwaltung in **Barcelona** hat auf das erste Preisausschreiben für die Herstellung eines **Plakats zur Reklame für Barcelona** als Winteraufenthalt keinen der eingereichten Entwürfe mit einem Preise ausgezeichnet und daher beschlossen, einen zweiten internationalen **Wettbewerb** zu veranstalten. Ein einziger Preis von 5000 Peseten wird verliehen. Es kann auch erklärt werden, daß keines der Plakate den Anforderungen entspricht.

Für den **Neubau eines Realgymnasiums in Tempelhof bei Berlin** wird vom Gemeindevorstand ein Preisausschreiben unter den reichsdeutschen Architekten erlassen. Einlieferungstermin ist der 15. Mai dieses Jahres. Die Preise betragen 2500, 1500 und 100 Mark.

DENKMALPFLEGE

Am 17. Dezember v. J. hat in dem Verwaltungsgebäude der **Rheinischen Denkmalpflege** in Bonn unter dem Vorsitz des Oberpräsidenten Dr. *Freiherrn von Schorlemer* eine Beratung stattgefunden, die sich ausführlich mit den einleitenden Maßnahmen zu einer Hebung der Bauweise in Stadt und Land beschäftigt hat. Außer den Behörden waren namentlich auch die an dieser Frage interessierten Korporationen und Vereine vertreten; die Einladungen und die Vorbereitung der Sitzung, zu der eine kleine *Ausstellung* von mustergültigen älteren und modernen bürgerlichen und bäuerlichen Bauten veranstaltet war, hatte der Rheinische Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz besorgt. Der Vorsitzende eröffnete die Sitzung mit einer kurzen Ansprache, in der er namentlich betonte, daß in dem Kampfe gegen die Verunstaltung des Ortsbildes und der Landschaft eine wirksame Heilung der Schäden nur aus hingebender Mitarbeit aller beteiligten und interessierten Kreise hervorgehen könne, nicht im Wege des Bureaukratismus und der Polizeimaßnahmen.

In den Einleitungsworten des Vorsitzenden des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, Regierungspräsidenten a. D. *zur Nedden-Coblenz*, wurde auf die allgemein empfundenen schweren Schädigungen rheinischer Landschafts- und Ortsbilder aus den letzten Jahrzehnten hingewiesen, gleichzeitig aber auch betont, daß die neuerdings so stark gewachsene Heimatschutzbewegung energische Maßnahmen garantiere und daß nun auch das Gesetz vom 15. Juli 1907 gegen die Verunstaltung von Landschaft und Ortsbild die rechtliche Grundlage zu energischer Aktion gebe; im übrigen solle es sich hier um eine eingehende Besprechung der zu ergreifenden Maßnahmen handeln, deren Resultat in einer ausführlichen Denkschrift niedergelegt werden solle.

Die Reihe der sorgfältig vorbereiteten Referate eröffnete Professor *Frentzen-Aachen* mit einer Erläuterung der wesentlichen Ursachen des Verfalls ländlicher Bauart in der Rheinprovinz. — Das Korreferat des Direktors der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, *Professor Kreis,* erörterte dazu die Notwendigkeit einer eindringenden Kenntnis älterer heimischer Bauweise.

Bei der Besprechung des Wertes der überlieferten heimischen Architektur für die heutige Bauweise wies zunächst der Provinzialkonservator der Rheinprovinz, Professor Dr. *Clemen-Bonn* auf den reichen Besitz der Rheinlande an guten einheitlichen Bauten aus der zweiten Hälfte des 18. und aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts hin, dem so viele rheinische Orte ihren malerischen Reiz verdanken. Die Sammlung und praktische Verwertung dieser Motive sei ein wirksames Mittel, dessen unverständiger und schädlicher Anwendung man durch Zusammenstellung mit guten modernen Beispielen leicht begegnen könne. Regierungs- und Baurat *von Behr-Trier* betonte in einem Korreferat die Notwendigkeit individuellen Weiterschaffens auf Grund dieser heimischen Vorbilder, des Anpassens aller Neubauten an das Ortsbild und namentlich auch einer sorgfältigen Verwendung der ortsüblichen Baumaterialien.

Der Bericht des Landrats Dr. *Reumont-Erkelenz* befaßte sich vornehmlich mit der praktischen Frage, inwieweit die beteiligten Behörden auf der Grundlage des Gesetzes gegen die Verunstaltung von Ortsbild und Landschaft eine gedeihliche Wirksamkeit entfalten können. Regierungs-Assessor *Freiherr von Wilmowski-Bonn* behandelte hauptsächlich die drei Fragen: Preisausschreiben, Ortsstatute und Beratungsstellen.

Die beiden letzten Berichte behandelten die sehr wichtige Frage der Heranbildung geeigneter Bauleute und Handwerker.

An die Vorträge schloß sich eine längere Diskussion. Im Schlußworte stellte der Vorsitzende den Beschluß der Konferenz fest, daß der Rheinische Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz auf Grund der Referate und der Diskussion nun die Vorbereitung für eine allgemeine größere Versammlung treffen sollte. Es steht zu erwarten, daß mit dieser Tagung die Heimatschutzbewegung nun auch in der Rheinprovinz durch den Zusammenschluß der verschiedensten Kreise und durch die Abgrenzung der nächsten und wesentlichen Ziele in die richtigen Bahnen gelenkt ist.

ARCHÄOLOGISCHES

Rom. *Der Consiglio superiore delle antichità e belle arti* hat beschlossen, die altrömischen Schiffe des Nemisees aus dem Wasser heben zu lassen.

Ägyptische Porträts aus der 20. Dynastie. Das für die Archäologie wichtigste amerikanische Museum, das »Museum of fine arts« in Boston, ist in den Besitz einer Sammlung von Wandziegeln aus dem neuen Reich (17. bis 20. Dynastie, 1600—1100 v. Chr.) gekommen, die ebenso großes künstlerisches wie historisches Interesse bieten. Das Bulletin des genannten Museums vom Dezember bringt darüber einen ausführlichen, mit Abbildungen geschmückten Aufsatz. Die Ziegel bildeten, wie angenommen ist, einen Teil der Wanddekoration eines von Rhamses III. (1198—1167 v. Chr.) errichteten Gebäudes. Sie wurden in Luxor von einem Händler angekauft und sollen aus Medinet Habu stammen, wo Rhamses III. ausgedehnte Bauten hat ausführen lassen. Ähnliche emaillierte Wandziegel wurden auch schon zu Tell-el Yehudiyeh, ungefähr 30 Kilometer nördlich von Kairo, gefunden. Auch in Koptos fanden sich Fragmente von solchen, so daß man annehmen kann, daß unter Rhamses III. derartige Wandziegel allgemein üblich waren und als Dekoration der Wände auch weit südlich gebraucht wurden. — Die Wände der ägyptischen Tempel sind vielfach mit Kriegsszenen geschmückt, wobei als Besiegte feindliche Stämme dargestellt sind, die nicht aus dem eigentlichen Ägypten sind, sondern die, vom Reichtum des Nillandes angezogen, kriegerische Einfälle daselbst versucht haben. Da sie in Zahl geringer und nicht so gut ausgebildet waren wie die ägyptischen Heere, so wurden sie meist in den Schlachten besiegt und zu Sklaven gemacht. So kommt es, daß in den Reliefs so verschiedene Rassentypen auftauchen und daß die Hieroglyphen so verschiedenartige Völkerschaften erwähnen. Aber selten hat man diese fremden Völkerschaften so leicht identifizieren können, als in der von dem Bostoner Museum erworbenen Reihe von Ziegeln, die Rhamses' III. Siege über eine Armee von zeitweise verbündeten Stämmen illustrieren, welche die ägyptische Macht in ihrem eigenen Lande angegriffen haben und in zwei schweren Niederlagen dafür büßten. Von solchen Heeren, die in Ägypten einfielen, sind die Hettiter, Amoriter, Takari (Teukrier, Kreter?), die Shardana (Sardinier), die Shaklasha (Siculer), die Tuirsha (Tyrenier) und die Pulistha oder Philister, die sogenannten Meervölker, durch die Inschriften bekannt. Auch von Repräsentanten der schwarzen Stämme von Kush, den Erbfeinden der Ägypter von den prähistorischen Zeiten her, wissen die Inschriften zu erzählen, die am zweiten Pylon des Tempels von Medinet Habu die Feinde und die Triumphe Rhamses' III. über sie schildern. Im einzelnen sieht man auf den Bostoner Ziegeln den Philister mit seiner Federmütze — von dem Typ, wie auch Lykier und Mykener sie trugen — mit seiner rötlichen Haut und seinem schmalen Spitzbart, der glatten Oberlippe, dem langen, weiten gefältelten Gewand, der feinen Stickerei und den dekorativen Fransen; der ägyptische Künstler hat Weiß, Rot, eine crême und graue Farbe dafür gebraucht. Der Syrier auf dem Wandziegel trägt ein langes, graues Gewand mit gestickten Bändern und Fransen. Sein Kopf ist in ein Tuch gebunden, das in einem Knoten mit herunterhängenden Enden schließt. Seine gelbliche Haut und sein kleiner Bart zeigen, wie der Künstler darauf bedacht war, Charakteristisches darzustellen. Der Amoriter ist durch und durch semitisch gebildet mit seinem langen dunklen Bart, seiner lichtgelben Hautfarbe und seinem geschorenen Kopf. Auch er trägt ein prachtvolles Gewand und die gelbe, rote, graue, braune und crême Farbe sind an ihm nicht gespart. Bei dem wichtigen Hettiter fehlt die untere Partie; aber es bleibt doch genug, um die Charakteristika, den schwarzen Bart und das schwarze Haupthaar, die leicht gefärbte Haut und das reiche Gewand zu zeigen. Ganz klar und deutlich tritt der Negercharakter bei den Darstellungen der zwei Kushleute zutage: Das gekräuselte Haar, die schwarze Haut, die dicken Lippen, die großen Ohrringe und nur bis zu den Knien herabreichende Leinengewänder. Die Technik dieser Ziegel ist erwähnenswert. Der Künstler bearbeitete seinen Ton in flache, rechteckige Ziegel und machte darauf eine Versuchszeichnung der Umrisse, die sich bei dem Amoriten und bei einem der Eingeborenen von Kush noch auf der Rückseite gut erhalten findet. Wenn die Zeichnung dann gut gelungen war, so wurde sie in Relief erhöht und dekorative Details durch Einlagen von Email und Glas gegeben. Das Glas wurde in erster Linie für die Augen, bei dem Amoriter, möglicherweise aber auch für die Waffen gebraucht. Das Email ist von ganz ausgezeichneter Qualität, hat die Farben durchweg bewahrt und bringt Feinheiten der Modellieruug namentlich in den Gesichtern in vorzüglicher Weise heraus. Dabei ist die Emaillage von außerordentlicher Dünnheit. Diese Ziegel nehmen in der Geschichte der ägyptischen Keramik eine ganz eigenartige Stellung ein. Sehr wenige Exemplare davon sind bekannt, und sehr wenige Sammlungen besitzen eine so vollständige Serie davon wie die von Boston. *M.*

AUSSTELLUNGEN

× Die **diesjährige Sommerausstellung der Berliner Sezession** soll am 17. April eröffnet werden. Die Einlieferung der Kunstwerke hat nach vorheriger Anmeldung in der Zeit vom 5. bis 8. April zu erfolgen.

× Im Lesesaal der Bibliothek des **Berliner Kunstgewerbemuseums** sind gegenwärtig einige neue **Antiqua-Druckschriften** ausgestellt, die von dem bedeutenden Fortschritt der deutschen Buchkunst neue Kunde geben. Vor allem interessieren und befriedigen die schönen Lettern der jüngsten *Behrens-Schrift,* die von der Firma Gebr. Klingspor (Offenbach) gegossen sind. Es sind sehr vornehme, klare und dekorativ wirkende Typen, die mit größter Sorgfalt nach den besten alten Mustern, doch ohne sklavische Kopie in irgend einer Einzelheit, gezeichnet und geschnitten wurden. Behrens hat auch die Möglichkeiten der Verkleinerung und Vergrößerung klug erwogen, und die Kombination der verschiedenen Formate zu Mitteilungen, Einladungen, Programmen, Menüs usw. ergeben jedesmal Bilder von neuem Reiz. Dazu hat der Künstler für die Initialen ein feines und diskretes Ornament geschaffen, das namentlich beim farbigen Druck dieser Anfangsbuchstaben als zierlicher Rahmen wirkt, ohne allzu anspruchsvoll zu sein. Auch sonst bringt Behrens behutsame Farbenabwechslungen in Vorschlag, rote und blaue Buchstaben, oder etwa eine zart violette Zeile, die sich in den dunkleren Satzspiegel einschiebt. Im Gegensatz zu der vollen und kräftigen, doch stets in der Stärke Maß haltenden Behrens-Schrift stehen die neuen Antiqua-Lettern von *F. H. Ehmcke* (von Flinsch in Frankfurt a. M. gegossen). Sie sind dünner, schlanker, sensibler gleichsam und eignen sich darum mehr zu einer kürzeren Mitteilung als zu größeren dekorativen Arrangements. Am feinsten wirken sie bei Visitenkarten, und besonders gut steht ihnen die Vergoldung, in der sie öfters auftreten. In diesem beschränkten Kreise aber verdient die Ehmcke-Antiqua höchsten Respekt. Sie hat durch ihre zarte Struktur noch eine entfernte Verwandtschaft mit dem Handschriftlichen, während die Behrens-Schrift den echten Druckschrift-Charakter trägt, für dessen Zwecke sie den Wettkampf mit den vorzüglichsten englischen Fabrikaten aufnehmen kann. Die Probestücke, die das Kunstgewerbe-Museum jetzt vorführt, sind sämtlich bei Poeschel & Trepte in Leipzig ge-

druckt, deren Offizin sich dabei wieder aufs glänzendste bewährt. Man sieht, wie mit solchen Mitteln selbst Blätter in deutscher Sprache trefflich gelingen, die man sich sonst nur durch das Lateinische in monumentaler Würde denken konnte: z. B. ein Doktor-Diplom der Universität Gießen, das vom altehrwürdigen akademischen Brauch vollkommen abweicht und alles das in unserer Muttersprache erzählt, was sonst im Gelehrtendialekt ausgedrückt wurde (nur die Bezeichnung »Herr« bei dem zu promovierenden Kandidaten wirkt befremdlich).

An der **Großen Berliner Kunstausstellung 1909** wird sich auch wieder der **Verband deutscher Illustratoren** beteiligen. Als Sonderabteilung dieser Vereinsausstellung ist das »*Moderne Weib*« in Aussicht genommen.

Das **Stuttgarter Landesgewerbemuseum** hat eine neue Abteilung eröffnet. Um die Vergehen gegen die Ästhetik des Kunstgewerbes zu dokumentieren, hat Professor *Pazaurek* eine Ausstellung »**Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe**« zusammengebracht. In der ersten Abteilung werden die Verstöße gegen das Material demonstriert. Die zweite Abteilung enthält die Vergehen gegen die Konstruktion, und die dritte endlich macht auf die Fehler gegen den Dekor aufmerksam.

-f Die heurige **Turnusausstellung des Schweizerischen Kunstvereins** wird die Städte Basel, Aarau, St. Gallen, Winterthur und Locle besuchen. Im Zürcher Kunstgewerbemuseum veranstaltete der *Bund schweizerischer Architekten* (B. S. A.) eine **erste schweizerische Architektur-Ausstellung**, in welcher sich die Tendenz frischen, liebevollen Anknüpfens an gute Tradition der heimischen, bodenständigen Bauweise erfreulich kundtat.

× Das **Berliner Kupferstichkabinett** hat im Ausstellungsraum seiner modernen Abteilung eine Ausstellung von französischen Radierungen und Grabstichelarbeiten des 19. Jahrhunderts eröffnet.

SAMMLUNGEN

Von großer Bedeutung für den künstlerischen Ausbau der **Städelschen Galerie in Frankfurt a. M.** ist die Erwerbung zweier Werke, die man dem Eintreten der Karl Schaubschen Stiftung und dem Museumsverein zu danken hat. Es handelt sich hierbei zunächst um ein Monumentalgemälde des großen venezianischen Malers Tiepolo und dann um ein in den Dimensionen ungewöhnlich großes Bild des Charles François Daubigny.

Der neue Tiepolo stammt aus dem Palaste Calbo Grotta am Canale grande; dort war das Bild bis vor fünf Jahren, als es von der Familie nach Florenz verkauft wurde. Dr. Swarzenski erwarb es aus dem florentinischen Kunsthandel (Bardini). Das Werk (3,18 : 1,91) ist eine Art Kombination von Heiligen- und Ahnenbild. Die heilig gesprochenen Ahnen der Familie Grotta, für deren Palast Tiepolo das Bild malte, sind im Bilde dargestellt. In einer prächtigen, nach dem Hintergrunde zu geöffneten Halle sitzt links der greise Doge Lopus von Bergamo (aus dem Hause Grotta, 8. Jahrh.). Von seiner linken Seite her neigt sich seine Frau, die h. Adelaide, über ihn. Von der anderen Seite der Halle kommt die Tochter, die h. Grata, um den Eltern das Haupt des h. Alexander, ihres Bruders, zu überbringen. Der h. Alexander ist noch heute Patron von Bergamo. Grata wird von zwei Heiligen, angeblich zu dem Hause Grotta gehörig, begleitet. Das absolut eigenhändige Werk des Giovanni Battista Tiepolo ist von seinem Sohne Domenico radiert — außerdem von Pietro Monaco gestochen worden. Die wundervolle helle, freskoartige Wirkung wird dadurch erhöht, daß das Bild nicht gefirnißt ist.

Auch hier hilft wie in vielen anderen Tiepolowerken der höchste farbige Reiz, das Grausame des Vorgangs (Überreichung eines abgeschlagenen Kopfes) zu vergessen. In den Hauptfiguren — Doge und Grata — dominieren Gelb und Weiß als Hauptfarben der Gewänder. Im übrigen wird Blau und Rot durch das Bild verteilt und ein helles Freilicht taucht das Ganze in eine weiche Atmosphäre. Das Werk ist zirka 1754 zu datieren, man nimmt an, daß es nach Vollendung der Würzburger Fresken entstanden ist.

Mit dem Einzug des Bildes in das Städelsche Institut und um dem großen Werke einen würdigen Platz einzuräumen, hat Direktor Swarzenski eine eingreifende Umordnung in den Ausstellungssälen vollzogen.

Mit diesem Glanzstück als Mittelpunkt hat das Städelsche Institut jetzt einen speziellen Saal für die Meister der malerischen späten Barockkunst erhalten. Neben den Werken des Tiepolo, Velasquez, Canaletto sind in derselben Abteilung die Gemälde der italienischen, spanischen und französischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, sowie die entsprechenden deutschen und englischen Werke untergebracht worden. Die Werke der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, die seither in diesem sogenannten Lessing-Saal zu finden waren, sind nach den Parterreräumen transportiert worden, in denen sich früher die Gipssammlung des Instituts befand. Der größte Teil dieser Abgüsse ist bis zur Schaffung einer »kunstwissenschaftlichen Abteilung der städtischen Sammlungen« beiseite gestellt worden. So weit aber die Originalskulpturen und einige wichtige Abgüsse Platz fanden, hat sie die Leitung in sehr dekorativer Weise aufgestellt. Das Ansehen der Galerie hat sich auch dadurch beträchtlich gehoben.

Der Ankauf des großen Daubigny stellt eine glückliche Bereicherung für die moderne Abteilung vor. Das Bild »le verger« zeigt einen Obstgarten, in dem geerntet wird. Dieses 1876 gemalte Werk ist sicherlich der bedeutendste Daubigny, den eine deutsche Galerie besitzt.

Eine reiche Ausstellung von Originalzeichnungen und Radierungen Tiepolos befindet sich zur Zeit in den Schauräumen des Kupferstichkabinetts. *A. M.*

× In der **Nationalgalerie** hat jetzt eine Büste des verstorbenen Ministerialdirektors *Althoff*, modelliert von Prof. Fritz Schaper, Platz gefunden. Die feierliche Aufstellung fand am 19. Februar statt, an welchem Tage Althoff sein siebzigstes Lebensjahr vollendet haben würde.

Die **Münchener Alte Pinakothek** ist um einen prächtigen **Rubens** bereichert worden, den Frau *S. Schubart-Czermak* als Leihgabe überlassen hat. Es ist das »*Bad der Diana*« (150×118 cm), das ungefähr zwischen 1636—38 entstanden ist und später bei Kardinal Richelieu war; es kam in die Galerie Schubart nach München (die im Jahrgang 1893/94 der »Zeitschrift für bildende Kunst« von Th. v. Frimmel beschrieben ist). Das Meisterwerk ist dem Kreise der Kunsthistoriker gut bekannt, zumeist von der Auktion Schubart-München, bei welcher es von der Besitzerin, die sich von dem Schatz nicht trennen konnte, zurückgehalten wurde.

Das Städtische Museum in Leipzig hat eine bedeutende, zur Abrundung der Sammlung höchst wertvolle Schenkung erhalten. Der kürzlich verstorbene Maler *Alexander Schmidt-Michelsen* in Berlin hat durch letztwillige Verfügung seiner Vaterstadt Leipzig außer drei Gemälden eigener Hand, deren Auswahl aus seiner Hinterlassenschaft der Direktion des Museums freisteht, seine feingewählte Sammlung moderner Gemälde vermacht. Es sind dabei vorzügliche Stücke von Dill, Hans Herrmann, Baum, Dora Hitz, Röbbecke (das vor einigen Jahren auf der Großen Berliner Ausstellung

vielbewunderte Doppelbildnis der beiden Freunde Michelsen und Baum mit Roebbecke im Spiegel), Zorn, Friant, Ménard, Besnard, Petitjean, Carrière und andere. Das Leipziger Museum kommt dabei also in den Besitz von Werken einer Reihe bedeutender moderner Meister, von denen es noch nichts besaß. Sobald diese Sammlung des verstorbenen Schmidt-Michelsen eingetroffen und ausgestellt sein wird, soll über die Qualität der einzelnen Werke noch näher berichtet werden.

Rom. Fürst Don Alfonso Doria hat in Frankreich für seine Galerie ein Porträt seines Ahnen, des großen Andrea Doria, gekauft. Das Bild ist ein Werk der letzten Tätigkeit von Sebastiano del Piombo. Andrea Doria ist darauf als Neptun dargestellt wie auf dem Bilde der Breragalerie, welches wohl nur eine Kopie nach diesem jetzt gefundenen ist.

× Das **Städtische Museum in Halle a. S.** hat ein Gemälde von *Walter Leistikow* (»Märkische Flußlandschaft«) erworben.

Dem **Berliner Münzkabinett** hat die indische Abteilung des Museums für Völkerkunde 38 indische Silber- und Kupfermünzen überwiesen.

INSTITUTE

Rom. *Kaiserl. deutsches archäologisches Institut.* Zur Eröffnungssitzung, welche am 11. Dezember 1908 unter dem Vorsitze des Professors Christian Hülsen stattfand, hatte sich im Bibliotheksaal des Instituts ein zahlreiches Publikum zusammengefunden, unter welchem man die hervorragendsten Mitglieder der fremden und einheimischen archäologischen und historischen Institute, Mgr. Duchéne, Geh. Kehr, Dr. Ashby, Prof. Pigorini, Dr. Haseloff, Dr. Nogara, Prof. Grüneisen, Prof. Helbig usw. bemerkte. Prof. *Hülsen* sprach über die archäologischen Ergebnisse des vergangenen Jahres, welches wohl nicht allzu reich an großen Funden gewesen ist, aber voll von einer höchst anerkennungswürdigen Tätigkeit, was die Ausgrabungen im ganzen Bereiche der antiken Welt betrifft. Im verflossenen Jahre hat das Institut verschiedene Mitglieder verloren: *Adolph Kirchhoff, Ludwig von Schwabe* und *Marchese Chigi-Zondadari aus Siena.* Zu Mitgliedern wurden ernannt: Baron *von Geymüller*, Prof. *Wilson*, Mr. *Carter*, Dr. *Schulz in Göttingen.* Nachdem Prof. Hülsen gesprochen hatte, nahm Monsignor *G. Wilpert* das Wort, und sprach über die altchristlichen Mosaiken von *Santa Maria Maggiore.* Interessant war davon die Beschreibung der technischen Charakteristiken der Mosaiken sowie der Teil, in welchem er eingehend ihren Zustand besprach und die Art, nach welcher er beim Aufnehmen seiner Kopien vorgegangen war, auseinandersetzte. Vor den älteren Kopien haben diese den Vorzug, daß der Grund dazu auf photographischem Wege gelegt wird, so daß dem Künstler fast nur die Arbeit des Kolorierens der mit mechanischer Genauigkeit reproduzierten Mosaikwürfelchen bleibt. Der Prozedur des photographischen Aufnehmens ging eine eingehende Reinigung der Mosaiken voraus und dabei konnten die einzelnen Bilder genau geprüft werden. Es erwies sich, daß die meisten sehr gut erhalten sind, daß aber fast alle Schäden erlitten haben durch die Vergoldung der Hintergründe, die nicht mit ihrer Entstehung gleichzeitig ist. Monsignor Wilpert glaubt beweisen zu können, daß die Hintergründe ursprünglich gelb waren, und daß man zur Vergoldung in einer Zeit geschritten ist, wo man die Ausstattung der Kirche glänzender machen wollte. Er glaubt, das könne wohl vorgenommen worden sein zur Zeit der Ikonoklasten in der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts, um in Rom den heiligen Bildern den höchsten Glanz zu verleihen. Jedenfalls sind durch diese Prozedur des Einsetzens ganzer Flächen neuer Würfelchen verschiedene Bilder beschädigt worden, aber es bleibt doch anerkennungswert, mit wie viel Vorsicht die Künstler vorgegangen sind und wie sie sich gehütet haben, die Gestalten im allgemeinen und besonders die Köpfe zu ändern. Größeren Schaden haben die Mosaiken des Langschiffes durch die Feuchtigkeit erlitten, so daß sehr viele in ihrem unteren Teile mit Stuck restauriert worden sind.

Der Vortragende schloß seinen Bericht mit einer ikonographischen Prüfung der Christus- und Marienbilder des Triumphbogens, wobei zu erinnern ist, daß er die zweite weibliche Figur zur Linken Jesus, in der Darstellung der Anbetung der Heiligen drei Könige, als Anna auslegt und somit das Ganze als die älteste Darstellung von Maria Selbdritt hinstellt. Interessant ist es, daß bei der Reinigung des Bildes, in welchem die Magier vor Herodes dargestellt sind, links vom Betracher ein Bruchteil des dritten, bis jetzt fehlenden Königs zum Vorschein gekommen ist. *Fed. H.*

VERMISCHTES

Zur Michelangeloforschung. »Zur Entstehungsgeschichte des Kranzgesimses am Palazzo Farnese in Rom« ist eine scharfsinnige Untersuchung *Simon Mellers* überschrieben, die im ersten Heft des Jahrbuches der K. Preuß. Kunstsammlungen, 1909, erschien. Zunächst zeigt Meller, daß die beiden Berichte Vasaris in den Viten Antonios da San Gallo und Michelangelos nicht lückenlos aneinander passen. In der Biographie San Gallos endigt der Bericht damit, daß Papst Paul III. das Gesimsprojekt Michelangelos über die Projekte der anderen Konkurrierenden stellte, und dessen Ausführung anordnete, diese aber dem San Gallo vorbehielt. Vasaris Angaben in der Vita Michelangelos scheinen dagegen nur so zu verstehen zu sein, daß bereits bei Lebzeiten Antonios da San Gallo auch die Ausführung an Michelangelo übertragen wurde. Man könnte nun annehmen, meint der Verfasser, daß die von Vasari erwähnte Verstimmung wegen der fremden Konkurrenz den Antonio bewog, die Ausführung des michelangelesken Projekts abzulehnen und der Papst sich gezwungen sah, auch die Ausführung dem letzteren zu übergeben. Meller bespricht dann ein Briefkonzept, in dem, wie man bisher annahm, Michelangelo den ursprünglichen Gesimsentwurf San Gallos kritisierte. Meller beginnt zu zweifeln, daß diese Kritik wirklich von Michelangelo stamme, denn sie bestehe aus nichts anderem »als aus verworrenen Umschreibungen der an sich nicht sehr präzisen vitruvianischen Forderungen; sei kleinlich, pedantisch, schülerhaft und keineswegs überzeugend.« — Die Zweifel werden dann zur Gewißheit: Milanesi hatte bereits bemerkt, daß die Ausdruckweise dieses Briefkonzepts weder michelangelesk, noch überhaupt toskanisch sei. Michelangelo kann nicht der Verfasser dieser Kritik sein, vielmehr muß eine Abschrift Michelangelos von einem fremden Briefe vorliegen. Das setzt ein lebhaftes Interesse Michelangelos an jenem kritisierten Gesimsentwurf voraus. Sollte sein eigenes Gesims hier angegriffen werden? Und sollte ein dem Antonio da San Gallo Nahestehender der Angreifer, der Verfasser dieser Kritik sein? In der Hauptsache ist, wie gesagt, dieses Schreiben eine Wiederholung vitruvianischer Postulate und besteht zum Teil aus ins Italienische übersetzten Vitruvzitaten. An eine der in der ersten Hälfte des Cinquecento erschienenen Vitruvübersetzungen hat sich der Schreiber dabei nicht gehalten, dagegen existieren die auffälligsten Übereinstimmungen mit einer handschriftlichen, im Drucke nie erschienenen Vitruvübersetzung von Giovanni Battista da San Gallo, il Gobbo, dem Bruder Antonios (Rom, Bibl. Corsiniana). Die Kritik stammt also nicht von Michel-

angelo, ist vielmehr offenbar ein von San Galloscher Seite gegen sein Gesimsprojekt gerichtetes Elaborat.

Da das Kranzgesims in den Detailformen auffallend streng ist, wurde von verschiedenen Seiten die Detaillierung dem Michelangelo abgesprochen und anderen Künstlern zugewiesen. Meller meint nun, daß Michelangelos erster Entwurf im Detail gewiß freier und zügelloser gewesen sei. Erst durch die San Gallosche Kritik wäre Michelangelo genötigt worden, sich bei der Ausführung im Detail strenger zu fassen. *H.*

-f Einem **Tafelgemälde,** das der **Altertümersammlung der Stadt Schaffhausen** angehört und dem Anschein nach aus dem Kloster Rheinau stammt, widmet im »Anzeiger für schweizerische Altertumskunde« Daniel Burckhardt eine kunstkritische Untersuchung. Das große Bild, an eben genannter Stelle in zwei Lichtdrucken wiedergegeben, ist auf Bestellung eines Schaffhauser Patriziers, Hans Ulrich Oning gen. Jünteler, entstanden, trägt die Jahrzahl 1449 und hat den Charakter eines Votivbildes oder Epitaphs. In steinfarbener Rahmenarchitektur stellt es die *Kreuztragung* und die *Kreuzigung* Christi dar, beide Szenen durch einen Rundpfeiler voneinander getrennt, an dessen oberem Gebälk auf einer Konsole die Statuette eines knieenden, Wappenschilde haltenden nackten Mannes angebracht ist, wie auch weitere ähnliche Statuetten die oberen Ecken des Rahmens einnehmen. Diese kleinen Figuren weisen in die Nähe des Basler Meister Konrad Witz; im weiteren aber gelangt Burckhardts Untersuchung dazu, die Schaffhausertafel als eine aus der *Werkstatt des sog. »Basler Meisters von 1445«* hervorgegangene Arbeit anzusprechen, die mit ihrem, im reinen Stil des Witz gehaltenen »Wappenträger« das Verhältnis des »Basler Meisters von 1445« zu Witz wohl außer Frage stelle. Burckhardt schließt: »Es ergibt sich, daß in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auch in kleineren Malerwerkstätten am Oberrhein eine realistische Richtung gepflegt worden ist, die sich unberührt vom Wesen der großen, gleichzeitig in den Niederlanden aufgetretenen Bahnbrecher der neuen Kunst gehalten hat. Die Schaffhauser Tafel darf den entwickelungsgeschichtlich wichtigen Denkmälern jener bedeutsamen Zeit beigezählt werden.«

Stielers berühmtes Beethovenporträt ist in den Besitz des Musikverlages *C. F. Peters in Leipzig* übergegangen. Es ist 1819 entstanden und eines der wenigen Porträts, zu denen Beethoven mehrere Sitzungen bewilligt hat. Er ist mit Feder und Notenblatt in den Händen dargestellt. Das Gemälde kam noch bei Lebzeiten Stielers in die Spohrsche Familie und gehörte seit Jahren der Nichte Spohrs, Frau Gräfin v. Sauerma.

× **Max Liebermann** hat ein Porträt des bekannten Komponisten und Dirigenten Oskar Fried vollendet.

× Von dem großen Mappenwerke »Neubauten der Stadt Berlin«, das Stadtbaurat Ludwig Hoffmann im Auftrage des Magistrats herausgibt, ist soeben der achte Band erschienen, der dem Neubau des **Märkischen Museums** gewidmet ist. Er enthält auf fünfzig Tafeln einen erschöpfenden Anschauungsbericht über das große Werk, in dem vorzügliche photographische Aufnahmen künstlerischen Wertes und Werkzeichnungen miteinander abwechseln. Diese letzteren Tafeln geben ausführliche Kunde von der Sorgsamkeit, mit der der Bau im Stadtbauamt vorbereitet wurde, und sind in ihrer instruktiven Klarheit geeignet, in weitem Umkreise anregend und anfeuernd zu wirken. Ein knapp gehaltener Text Hoffmanns, wiederum durch eine Reihe von Abbildungen geschmückt und unterbrochen, geht voran.

× **Fritz Klimsch,** in dessen Atelier das vor Jahren schon begonnene Originaltonmodell der großen Kämpfergruppe des nun endlich genehmigten Berliner Virchow-Denkmals seiner Fertigstellung entgegengeht, hat soeben zwei ruhende Aktfiguren von außerordentlicher Schönheit, die Gestalten eines Mannes und eines jungen Mädchens, vollendet.

Ein kleines **Gemälde im Stile Brouwers,** einen Trinker darstellend, ist aus dem *Prado in Madrid* gestohlen worden.

× Für den Neubau der Königlichen Bibliothek in Berlin malt **Artur Kampf** ein großes, dreiteiliges Wandgemälde, das die Übergabe der alten Bibliothek an die Berliner Gelehrten durch Friedrich den Großen darstellt.

Der König von Italien wird in kurzem ein reich illustriertes Werk **»Corpus nummorum italicorum«** herausgeben.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 18. 5. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

AUS DEM ALTEN UND NEUEN DÜSSELDORF

»Alt-Düsseldorf im Bild, eine Sammlung von niederrheinischer Heimatkunst«[1]) nennt sich ein so schlicht wie geschmackvoll ausgestatteter Band, den *Josef Kleesattel,* ein Sohn des bekannten Düsseldorfer Architekten, herausgegeben hat. In mehr als hundert Abbildungen führt er uns vor, was er auf Spaziergängen durch die Altstadt mit Hilfe des photographischen Apparats für Mit- und Nachwelt erbeutet hat. Es ist überraschend viel. Kleesattel hat sich nicht an malerischen Fassaden und Höfen genügen lassen, nicht an Einzelaufnahmen von künstlerisch wertvollen Türen, Balkongittern usw. — in manchem von außen unscheinbaren Hause fand er Treppenanlagen, Stuckdecken, Saaldekorationen von teils intimer, teils festlicher Schönheit. Sein Entdeckungseifer reißt den Leser mit. Wie vielen Düsseldorfern mag die Sammlung erst die Augen für diese Art bester »Heimatkunst« geöffnet haben? Wir am Rhein haben eine eigentümliche Respektlosigkeit vor den Schöpfungen profaner Baukunst, die *nach* der Renaissance entstanden sind. Daß die Bauwerke noch »um 1800« künstlerisch eigenartige und im Niveau den heutigen unbedingt überlegene Schöpfungen sind, zu dieser Anschauung haben sich trotz allen Anstrengungen unserer tätigen Denkmalpflege erst die wenigsten durchgerungen. Neben dem Rokoko verdankt gerade dem Klassizismus Düsseldorf einige der wertvollsten Bauten. Man sehe den ganz prachtvollen strenggegliederten Mittelbau des Präsidialgebäudes in der Mühlenstraße (Tafel 34) und wird es nicht begreifen können, daß diesem still-vornehmen Musterbeispiel einer sachlichen Bauweise die Spitzhacke droht! Sehr geschickt sind die Aufnahmen des Schlosses Jägerhof und der berühmten Holzschnitzereien im Giebelfeld seines Marstalls; Kleesattel gibt die Ansicht des Schlosses vom Garten aus ohne die äußeren Flügelbauten, Zutaten des 19. Jahrhunderts. Die gar nicht prunkvolle, aber in ihren Abmessungen und der Dekoration so vielsagende Schönheit des Mittelrisalits kommt erst so recht zur Geltung. Da nach den neuesten Nachrichten die Stadt Düsseldorf die Absicht hat, den Jägerhof käuflich zu erwerben, darf die diesem Bau drohende Gefahr als beseitigt angesehen werden. Obschon es Kleesattel, der selbst Architekt ist, glückte, manchen »altvergrabenen Schatz« aufzufinden, soll hier nicht von der kunsthistorischen Bedeutung seines Bilderbuches — ein solches ist es im besten Sinne — die Rede sein. »Kunsterziehung«, dieser viel mißbrauchte Begriff, kann gar nicht besser inauguriert werden, als indem man von heimischer, und nicht nur von kirchlicher, Architektur ausgeht! Bücher, wie das Kleesattelsche, können auch aus diesem Grunde nicht warm genug empfohlen werden — und nirgendwo möchten wir es lieber sehen als in den rheinischen Schülerbibliotheken.

Die zweite Veröffentlichung führt in das allerneueste Düsseldorf, in das unakademische, dessen Mittelpunkt bis vor kurzem Peter Behrens war. Die Künstlervereinigung »Ring« hat das zweite Heft[2]) ihrer Mitteilungen *Rudolf Bosselt* gewidmet, der wie Behrens von Darmstadt ausgegangen ist und noch jetzt an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule wirkt. (»Noch jetzt«-Kenner der rheinischen Verhältnisse begreifen diese Skepsis.) Medaillen, Plaketten, Reliefs und Münzen sind auf 32 Seiten des höchst eigenartig ausgestatteten Quartheftes in sauberen Lichtdrucken auf japanisierendem weichem Papier sehr wirkungsvoll abgebildet — der schwarze Trauerrand freilich ist ein typographisches Novum, mit dem nicht jeder sich befreunden wird. Bosselt ist auf seinem Gebiete so stark, daß zu seinem Ruhm nichts mehr gesagt zu werden braucht; wenige Bildner Deutschlands haben ein so sicheres Stilgefühl bei so genauer Kenntnis des Technischen und der aus dem Material herauszuholenden Wirkungsmöglichkeiten. Daß er auch ein geschickter Schriftsteller ist, wird den meisten neu sein. Die Ausführungen über »die Kunst der Medaille (der Stand der Medaillenkunst in Deutschland)« bringen trotz Lichtwark viel Neues, Anregendes und Gutgesagtes. Und doch möchte ich dem nur sechs Seiten langen, bescheiden an den Schluß gestellten Essay von Dr. Wilhelm Niemeyer über »Rudolf Bosselts Metallrelief« den Vorzug geben. Niemeyer, der gleichfalls, als Dozent, an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule wirkt, tritt nur selten an die Öffentlichkeit; die Art, wie er seine Gedankengänge stilistisch formuliert, hat etwas Sprödes, zugleich Verhaltenes und Entfesseltes;

1) Düsseldorf, Schmitz und Olbertz, 1909. Mit einer Einleitung von 12 Seiten.

2) Geschäftsstelle der Vereinigung »Ring«-Schriftleitung: Christian Bayer, Düsseldorf. Gedruckt bei Duwaer und van Ginkel, Amsterdam. 62 Seiten. Mk. 3.—.

ihnen zu folgen, wird dem Leser oft schwer. Hier, an ein enger umgrenztes Thema gebunden, beweist der Verfasser eine Feinfühligkeit des Auges, wie sie unter den berufsmäßigen Kunstschriftstellern nicht eben häufig gefunden wird. Die auf Seite 29 abgebildete Hochzeitsplakette für Fräulein Barbara Krupp, die eine auf ein geschlossenes Tor zuschreitende Frauengestalt zeigt, wird in dieser Weise erläutert:

»Es tritt z. B. mit der Aufgabe, eine Hochzeitsmedaille zu schaffen, die Idee »Ehe« vor den Künstler und fordert einen sinnfälligen und bedeutsamen Ausdruck. Es klingen die Begleitgedanken: Lebensgang, Pforte neuen Lebens, Tor der Zukunft auf, mit dem Mitklang der Vorstellungen: heiliges Frauenschicksal, Tempel, Opfer und Priesterin, und führen zur Vision der einsam, weihevollen Ernstes, der verschlossenen Pforte zuschreitenden Frauengestalt, die ganz Wille zum Geschick ist, Opfer und Priesterin. Die freie Reliefläche selbst, leer hingespannt als weit einsamer Raum, empfängt Beziehung, Rede und Lebendigkeit als Trägerin dieser Bewegung, läßt die Schicksalseinsamkeit des Individuums fühlen«.

In sehr bemerkenswerter Weise wird im Anschluß an derartige Analysen einzelner Kunstwerke der Versuch gemacht, an dem Entwicklungsgange Bosselts den »Klärungsprozeß, den unsere moderne Kunst im großen durchgemacht hat«, darzulegen. Ich gestehe dankbar, lange nicht mehr so Selbständiges und Durchdachtes über moderne Kunst gelesen zu haben, wie in diesen knappen Seiten. *Dieses* neue Düsseldorf, ohne Düsseldorferei, hat eine Zukunft. Es wird ihm freilich nie von der »Woche« gehuldigt werden. *C.*

DOKUMENTARISCHES ZU PIETRO DA CORTONA

Das wachsende Interesse für Pietro da Cortona macht es wünschenswert, die Chronologie seiner Deckenfresken im Palazzo Pitti möglichst genau zu bestimmen und die aus stilistischen Erwägungen hergeleitete Annahme, der Künstler habe mit der Ausmalung der Sala di Venere begonnen, urkundlich zu stützen. Die üblichen archivalischen Methoden liefern aber in diesem Falle schlechte Ergebnisse, da die Mehrzahl der betreffenden Dokumente, in ganz unbestimmten Ausdrücken gehalten, nicht erkennen läßt, um *welche* Räume es sich jeweils handelt; und erst als Ciro Ferri eintritt, um seines Lehrers unvollendet hinterlassenes Werk aufzunehmen, führt ein glücklicherweise erhaltenes Hofdiarium uns auf sicheren Pfad. Gleichwohl kann man es wenigstens wahrscheinlich machen, daß die Ausschmückung der Zimmerflucht, von der Sala di Venere beginnend, nach Nordosten zu fortschritt.

Saturno	Giove	Marte	Apollo	Venere

Pietro da Cortona legte Ende 1639 die letzte Hand an die Deckenmalerei der Sala Barberini und ging 1640 nach Florenz, um die (1637 unterbrochene) Ausmalung der Camera della Stufa (Pal. Pitti) zu beenden. Er scheint dann das Altarbild für die Franceschi in S. Michele e Gaetano ausgeführt zu haben. Die Arbeiten in den Planeten-Stanzen begannen im Frühjahr 1641 und beschäftigten ihn (mit Unterbrechungen) bis zu seiner endgültigen Rückkehr nach Rom, Herbst 1647. In diesem Zeitraum vollendete er drei Stanzen und hinterließ unfertig die Sala d'Apollo.

Die »prima stanza« war im Herbst oder Winter 1642 beendet. Bald darnach schlug man die Gerüste in der Sala d'Apollo auf, überging aber dann diesen Saal zugunsten zweier anderen. Wir gehen kaum fehl mit der Vermutung, daß es sich dabei um die Sala di Marte und Sala di Giove handelte. Der letztgenannte Raum diente in der Folgezeit öfters zu zeremoniellen Empfängen, und da ihn das Hofdiarium zum erstenmal im Mai 1646 erwähnt, dürfen wir annehmen, es sei der 1645 vollendete Saal gewesen. (Vergl. Bottari, Lettere, I, 305). Die Ausführung des großen Deckenfreskos in der Sala di Marte ging wohl vorher, das Jahr 1643 erfüllend. (Zahlungen für Vergoldungsarbeiten an einer »seconda stanza« laufen vom Dezember 43 bis April 44.)

Der Künstler erhielt — soviel bisher festzustellen war — eine letzte offizielle Zahlung (1000 Dukaten) am 2. Januar 1645 »a conto di lavori che fa«. Er muß seit 1646 die Arbeiten in den Stanzen vernachlässigt haben, vielleicht infolge Bestellungen von Staffeleibildern — wie es denn kein bloßer Zufall sein dürfte, daß sich deren zehn in den verschiedenen Medici-Inventaren vom Ende des Seicento finden.

Ciro Ferri vollendete 1659—60 die Sala d'Apollo und ging im Sommer 1663 an die Ausmalung der Sala di Saturno; ob sie seinen zweiten Florentiner Aufenthalt (bis Spätsommer 65) allein ausfüllte, ist zweifelhaft.

Das gesamte dokumentarische Material, auf dem diese kurze Notiz beruht, soll demnächst in italienischer Form ausgebreitet werden. Hier mögen nur folgende Zitate Raum finden:

I. Aus einem Briefe Pietros an Michelangelo Buonarroti den Jüngeren; Rom, 24. September 1639[1]):

»... adesso sto nel terminare l'opera de la sala dei sig. Cardinali Barberino quale sto al fine, e di già ho cominciato a levare parte dei ponti, il che mi ha portato più tempo che io non credevo, sì per essere l'opera grande sì ancora per essere in Roma, dove è necessario le cose ridurle bene ... però spero che per un mese e mezzo ci sarà da fare chè anco adesso si dorerà il cornicione che ci gira intorno, sì che per essere la stagione inanzi, fo pensiero che a Marzo di essere costì, se mentre sarà di gusto di Sua Altezza che finischi la stanza cominciata«.

II. Aus einem Briefe Pietros an den Kardinal Barberini; Florenz, 30. Dezember 1642[2]):

»... dar parte a V. E. che avendo io finito di dipingere la stanzia di S. A., spero di essere alla fine di Gennaro a Roma ...«

III. Derselbe an denselben; Florenz, 14. Juni 1647[3]):

»... e però torno a replicare che lo spedire l'opera

1) Archivio Buonarroti, Nr. 412.
2) Bibl. Vatic., Barb. Lat. 6458, f. 49a.
3) Cod. cit., fol. 62t.

della chiesa Nuova non mi pare potersi spedire così presto, oltre che io lascio l'ultima stanza del Gran Duca imperfetta, stante che l'inverno l'aria de Fiorenza mi riesce assai nociva, e così finirla in stagione più temperata . . .«

IV. Cart. Med. F. 755 (Miscellanea):

»Maggio 1646. A dì primo la Signora Principessa Anna maritata all'Arciduca Ferdinando Carlo d'Austria fu dichiarata sposa . . . Desinarono tutti insieme nella Camera di Giove«.

V. Storia d'Etichetta di Toscana[1]), dal 1660 al' 61. Filza »7«. a. c. 60r: »Febbraio 1660 (1661 st. c.)

»Adi 23 detto si scoprì finalmente la stanza d'Apollo o del Sole o della Gioventù, dipinta da Ciro Ferri discepolo di Pietro da Cortona, l'ha dipinta in 15 mesi; vi sono nel mezzo della Volta quattro o cinque figure fatte da Pietro. La stanza è stata con quei trabicoli diciotto anni. Sento che egli habbi havuto 1500 scudi e le spese e la casa«.

VI. Storia d'Etichetta dal 1659 al 1663. Filza »6«; a. c. 105t: »1663 — Adì 3 di luglio«.

»Adi detto Ciro Pittore cominciò la stanza di Saturno, che si fece dalla storia di Licurgo. Arrivò di Roma venerdì sera 29 di Giugno . . .«

H. GEISENHEIMER.

VENEZIANISCHES

In letzter Zeit hat die sog. Entdeckung einer großen Freske des G. B. Tiepolo im Palazzo Sina, einst Grassi am Canal grande, viel von sich reden machen. Es gelang endlich diesen Sommer, den seit vielen Jahren unbewohnten Palast, neben der kleinen Kirche S. Samuele gelegen, an den Mann zu bringen. Der Käufer ist der hiesige Mühlenbesitzer Stucky, welcher eine große Summe hierfür erlegte. Kunstfreunde wußten, daß, als der Palast im Auftrage des weiland Baron Sina restauriert, d. h. modernisiert wurde, der Festsaal um zwei Meter niedriger gemacht wurde durch Einziehen eines neuen Plafonds, welchen Bontibonne bemalte. Auch geteilt wurde der schöne Raum und dadurch ein gegen den Garten gelegener kleinerer Vorsaal geschaffen, an dessen Hauptwand Griepenkerl einen Triumph des Neptun schuf. Man hatte die Rücksicht, den um die genannten zwei Meter höher gelegenen alten Plafond, wenn auch unsichtbar, fortbestehen zu lassen. Es hieß, der Plafond sei von G. B. Tiepolo. Besonders glaubten es diejenigen, welche die im Treppenhause befindlichen Fresken des Pietro Longhi kannten. Nur wenige, darunter der Schreiber dieses Berichtes, gaben sich die Mühe, den fast unbeleuchteten und daher nur mit Schwierigkeit zu sehenden Plafond in Augenschein zu nehmen, und sich so zu überzeugen, daß die Freske wohl aus der Zeit, aber nicht von der Hand des G. B. Tiepolo sein könne. Molmenti hielt, trotzdem Formengebung und Kolorit gar nichts mit Tiepolo zu tun haben, an der Benennung Tiepolo fest. Dieser gute Glaube, der sich auch denen mitteilte, die das Bild nie gesehen hatten, legte nun dem neuen Besitzer des Palastes eine gewisse moralische Verpflichtung auf, die scheinbar neuentdeckte Freske nicht zugrunde gehen zu lassen, noch weniger sie an die zum Ankaufe geneigten Händler abzulassen, und so dem Auslande auszuliefern. Er berief den rühmlich bekannten Stefani aus Bergamo, der nun die Freske unter den denkbar ungünstigsten Raumverhältnissen von dem versteckten Plafond löste und sicherte. Der Besitzer wird, wie er sagt, sie an irgend einer anderen Decke des Palastes anbringen lassen. Obgleich nicht von Tiepolo, sondern von irgend einem seiner tüchtigen Zeitgenossen, bleibt doch Herrn Stucky das große Verdienst, uns eine immerhin pompöse Komposition der letzten großen Zeit Venedigs erhalten zu haben. Das mächtige Rundbild stellt, von umschließenden Ornamenten eingefaßt, eine Verherrlichung des Adelsgeschlechtes der Grassi dar. Eine lorbeergekrönte, mit Zepter ausgerüstete männliche Figur auf einem von Wolken getragenen Thronsessel beherrscht die Mitte des Bildes, umgeben von allegorischen Gestalten, Tugenden und der Fama. 1762 verließ Tiepolo Venedig, als er nach Spanien gerufen wurde. Zu dieser Zeit war der Palazzo Grassi noch im Bau oder wenigstens im Umbau. Es dürfte somit, ganz abgesehen von den augenfälligen Stilverschiedenheiten, G. B. Tiepolos Autorschaft für das Bild ausgeschlossen sein.

Mit Vergnügen kann von der Bereicherung Venedigs durch ein modernes Kunstwerk berichtet werden: Ein großer Verehrer Richard Wagners, Herr August Thiem, erwarb sich das Verdienst, Venedig mit einem Wagnermonument beschenkt zu haben. Vergangenen Herbst wurde dasselbe im Volksgarten enthüllt. Das Werk, eine vortreffliche Arbeit Professor Schapers, besteht in einer sehr ähnlichen überlebensgroßen Büste des Tondichters aus feinstem Carraramarmor, auf einem hohen Sockel des gleichen Materials, auf dessen Vorderseite der einfache Name des Meisters angebracht ist. Unter demselben eine symbolische Darstellung: der Pelikan, der sein Blut für die Seinen opfert. Unter den nach der Enthüllung gehaltenen Reden zeichnete sich diejenige des freundlichen Gebers durch Klarheit und tiefes Verständnis vor anderen aus. Gelegentlich der im April bevorstehenden Eröffnung der VIII. Internationalen Kunstausstellung werden wir der Enthüllung eines weiteren Monuments beiwohnen: die Kolossalstatue des Schauspielers und Patrioten Gustavo Modena, modelliert von Lorenzetti, ist bereits im Guß in Bronze durch Munaretti fertiggestellt. Wie man hört, wird England diesmal auf der Ausstellung ganz besondere Bedeutung beanspruchen können. Es ist dies nicht das Verdienst des englischen Staates, der bisher die venezianischen Ausstellungen vollkommen ignorierte, sondern des Sir David Salomon, welcher 60000 Mark zum Ankauf einer Abteilung der Ausstellung geschenkt hat. Den englischen Künstlern kann man gratulieren, um so mehr, als sie bei den bisherigen Ausstellungen vortreffliche Geschäfte gemacht haben, was leicht erklärlich ist. Die englische Abteilung erfreute sich stets durch die Feinheit des Ausgestellten der größten Bewunderung von Kenner und Publikum. — Es werden auch diesmal wieder einigen hervorragenden hiesigen Künstlern besondere Säle für Gesamtausstellungen ihrer Werke eingeräumt werden. Auch ist es gewiß erfreulich zu vernehmen, daß es der bayerischen Kunst, durch die Bemühungen der Münchner Sezession gelungen ist, eine bleibende Stätte auf den hiesigen Ausstellungen zu erlangen. Vier neue dem Ausstellungskomplex anzufügende Räume werden von nun an München und der bayerischen Kunst angehören.

Die hiesige Galerie der Akademie hat sich einiger neuer Ankäufe zu rühmen. Eine große von der Wand gelöste Freske wurde im Saal der Primitiven aufgestellt. Sie stammt aus einem Hospital in Montagnana und ist von der Hand des Giov. Buonconsiglio, gen. Marescalo aus Vicenza (arbeitete von 1494—1537). Es ist in einer von Säulen flankierten großen Nische die thronende Madonna dargestellt, welche das segnende Christuskind auf dem

1) Die Bände »Storia d'Etichetta« sind leider nicht lückenlos. Sie gehören zur Abteilung »Guardaroba«, stehen aber nicht in dem betreffenden Index.

Schoße hält. Zwei kleinere Fresken haben ebenda Platz gefunden von Francesco Morone aus Verona (1474—1529), datiert 1517, 18. Agosto: Eine Madonna mit Kind, zur Seite ein hl. Rochus, halblebensgroße Halbfiguren. Ferner ist ein interessantes Ölgemälde zu nennen, ein Familienbild, dem Bernardo Licinio aus Pordenone wohl mit Recht zugeschrieben. Es zeigt uns zwei lebensgroße Frauenbildnisse im reichen Kostüme ihrer Zeit zu einer Gruppe vereinigt mit einem bärtigen Manne, der der einen der Frauen die Hand reicht, während sein weiter schwarzer Ärmel über das Steingesims herabhängt, welches nach unten das Bild abschließt; hinter den genannten drei Figuren links ein Knabe. Das starke Rot in den Fleischtönen, sowie die enorme Fülle der Frauen stoßen etwas ab. Doch ist das Bild insofern für die Galerie wertvoll, als diese Sorte von Familienbild gerade hier vollkommen fehlte, wie denn die Sammlung an Bildnissen auffallend arm ist. Zum Schlusse noch die Mitteilung, daß ein Schandfleck Venedigs verschwunden ist: die letzten Reste der abscheulichen gußeisernen Fischverkaufshalle sind niedergelegt worden und die neue, früher erwähnte Fischhalle, im Stile Carpaccios, nach den Plänen des Malers Laurenti erbaut von Rupolo, nun nach allen Seiten frei sichtbar, ist seit geraumer Zeit dem Verkehr übergeben. *AUGUST WOLF.*

NEKROLOGE

Am 1. Februar 1909 starb in Njeschin, im Tschernigowschen Gouvernement, der aus Kokenhusen in Livland gebürtige Landschaftsmaler Professor **Julius Fedders** im Alter von 70 Jahren. Fedders gehörte zu den bedeutendsten Landschaftsmalern der älteren Petersburger Schule. *N—n.*

PERSONALIEN

Hofrat Dr. **Gabriel von Térey,** Direktor am Museum der schönen Künste in Budapest, ist zum Ehrenmitglied der Königl. Akademie der Bildenden Künste in Antwerpen erwählt worden.

× **Franz Skarbina** feierte am 24. Februar seinen sechzigsten Geburtstag, der dem Künstler zahlreiche Beweise der Verehrung und Sympathie zuführte. Namentlich die Berliner brachten ihm herzliche Glückwünsche dar; denn sie schätzen ihn als einen der wenigen treuen Söhne ihrer Stadt unter den Malern modernen Bekenntnisses. Zwar hat auch Skarbina die entscheidenden Anregungen im Auslande empfangen, vor allem in Paris. Aber er blieb doch, was er von Anfang an war: ein Nachfolger Menzels, dessen Wegen er in völlig selbständiger Weise vielfach folgte; neben Liebermann, der freilich später ganz andere Bahnen einschlug, der einzige Fortsetzer des älteren Meisters von Eigenart und Bedeutung. Die Skarbina-Ausstellung, die der Salon *Casper* zur Feier des Tages veranstaltet hat, betont gerade diese Seite seiner Kunst mit besonderem Nachdruck. Und tatsächlich üben unter den sechzig kleineren Gemälden und Zeichnungen, die hier vereinigt sind, die berlinischen Straßenszenen und -Ausschnitte im aufgefrischten, malerisch belebten Menzelstil die größte Anziehungskraft aus. Daneben zeigen Öl- und Gouachestudien von der Meeresküste und aus kleinen Nestern die Sorgsamkeit von Skarbinas Naturbeobachtung und den Geschmack seines farbigen Vortrags. Auch einige Proben der schwächeren Zwischenperiode des Künstlers fehlen nicht, die jetzt glücklicherweise als gänzlich überwunden gelten darf.

WETTBEWERBE

Ein **Preisausschreiben für ein Denkmal des Großherzogs Friedrich I. von Baden** wird für die in Baden tätigen oder aus dem Großherzogtum stammenden Künstler erlassen. 200000 Mark stehen für die Errichtung des Denkmals bereit, 10000 Mark für Preise.

DENKMALPFLEGE

Der Magistrat von **Hildesheim** hat zum **Schutze des Stadtbildes** kürzlich Verordnungen erlassen, die diejenigen Straßen und Plätze namhaft machen, an denen allen Bauten, welche die Eigenart des Ortsbildes der Stadt Hildesheim oder des Straßenbildes beeinträchtigen würden, die Baugenehmigung zu versagen ist. Bauten an jenen Plätzen müssen durch ihr Äußeres das künstlerische Empfinden befriedigen, sich dem Orts- und Straßenbilde anpassen und zu seiner weiteren Ausgestaltung beitragen.

FUNDE

Brindisi. Bei den Fundamentierungsarbeiten der neuen Markthalle sind Inschriften ans Tageslicht gekommen, aus denen man schließen zu dürfen glaubt, daß an der Stelle das alte Forum gewesen sei.'

Rom. *Ein Mitraheiligtum vom Janiculum.* Die schon seit geraumer Zeit am Abhange des Janiculum begonnenen Ausgrabungen haben plötzlich in diesen Tagen zu einem kostbaren Funde geführt. Man fand eine Art von Atrium, zu welchem man durch Stufen gelangt. Neben diesem Atrium liegt das eigentliche Heiligtum, aus einer Cella bestehend, mit zwei Nischen. In diesem Raume fand man eine Inschrift, in welcher ein gewisser Gaionas den Ort weiht, *pro salute et reditu et victoria imperatorum Augustorum Antonini et Commodi.* Unter dem Pflaster des Atriums stieß man auf große *ollae oleariae,* welche mit Überbleibseln von Opfern angefüllt waren. Neben dem Atrium entdeckte man dann zwei kleine regelmäßige Räume, in welchen Statuenfragmente gefunden wurden. In den allerletzten Tagen kam dann noch eine große dreieckige Ara zum Vorschein und ein mit Ziegelsteinen bedeckter kleiner Brunnen. Bei der Öffnung dieses Brunnens fand man eine kleine bronzene Statue der Mitragöttin Chronos, welche ein Drache umschlingt. Um die Statue herum lagen Eier.

Venafro. Dr. Gabrici vom Nationalmuseum von Neapel hat eine vorgeschichtliche Mühle entdeckt, welche durch Wasserkraft getrieben wurde.

AUSSTELLUNGEN

× Die **Berliner Marées-Ausstellung** ist am 28. Februar im Sezessionshause mit einer Ansprache von Prof. Heinrich Wölfflin feierlich eröffnet worden. Sie enthält der Münchner Ausstellung gegenüber noch einige neue, zum Teil verschollene und schon verloren geglaubte Werke. Ein ausführlicher Aufsatz darüber soll in der »Z. f. b. K.« erscheinen.

Bei **Agnew in Berlin** sind wiederum einige vorzügliche Werke alter Meister ausgestellt. Zunächst sei ein altflämisches Diptychon erwähnt, das den Besuchern der Brügger Ausstellung gelegentlich des Goldenen-Vließ-Jubiläums bereits bekannt ist: Philipp von Burgund und Isabella von Portugal sind dargestellt. — Von holländischen Bildern des 17. Jahrhunderts sind zu nennen eine Marine von *Willem van de Velde,* eine koloristisch ungemein feine Landschaft mit Staffage von *Philips Wouwerman* und drei Bildnisse von *Cornelis Janssen,* dasjenige der Lady Falkland und die des Herrn und der Frau Thielen (bezeichnet und 1634 datiert). Die spanische Schule ist durch zwei Engel von *Murillo,* wohl Skizze zu einer Beweinung Christi, vertreten, England durch ein unvollendetes Porträt *David Wilkies,* Frankreich durch eine Skizze *Millets* (Wäscherin) und eine Landschaft *Corots.* *H.*

× Eine große **Porzellanausstellung** ist für das Jahr 1910 **in Berlin** geplant. Sie soll eine Gedenkfeier zur Erinnerung an die Erfindung des Porzellans vor zweihundert

Jahren darstellen. Die Oberleitung hat der Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums, Prof. Dr. O. von Falcke, übernommen. Die Berliner und die Meißner königlichen Manufakturen gedenken sich in großem Umfang zu beteiligen.

Weimar. Im *Kunstsalon Hirschwald* sind gegenwärtig gute Arbeiten verschiedener auswärtiger und einheimischer Künstler ausgestellt. Es ist dies um so mehr anzuerkennen, als die permanenten Ausstellungen hier leider neben Gutem zu viel Minderwertiges durchlassen. Der neue Salon sucht möglichst Werke *einzelner Künstler* oder Kunstgewerbler zur Ausstellung zu bringen. Dadurch wird dem Beschauer Gelegenheit gegeben, sich eingehender mit dem Wesen und Wollen eines Künstlers zu beschäftigen, dessen Werke in innerer Beziehung zueinander stehen. *Albert Haueisen* (Jockgrim) ist ein Kolorist von Kraft und Können. Er schwelgt in den Farben eines »Geburtstagstisches« mit Blumen und Früchten, oder in Stilleben wie Tomaten und Trauben, Brot und Pfirsiche. Das beste Stück ist sein großes Atelier-Stilleben (Nr. 7 im Katalog), wo die vollkommene Treffsicherheit der Töne von Pinseln und Paletten, Töpfen und Tellern, in dem auf lichtbraun gestimmten Grundakkord zu einer Ruhestimmung zusammenklingen, welche an die stofflichen Lokaltöne eines Holbein (z. B. in der National Gallery in London) erinnern, nur daß die Pinselführung und der Farbenauftrag durch Jahrhunderte geschieden sind. Was bei Holbein dünn und durchsichtig ist, erscheint bei dem Modernen fest und undurchsichtig. Anerkennenswert ist die Energie und Technik seines Selbstbildnisses (Nr. 25), wo die Fleischtöne mit dem Hut, Rock und Schlips in grüne Schatten hinüberspielen. Noch solider, vielleicht früheren Datums, erscheint das Mädchenbildnis (Nr. 24) mit einer Behandlung voll warmer Hingabe. Sobald Haueisen landschaftert, treten seine Schwächen hervor, wie bei dem »Rheinfall« oder »Vorfrühling«, wo beidemal eine gewisse Oberflächlichkeit über die Schwierigkeiten hinwegzutäuschen sucht. — Im *Museum am Karlsplatz* haben die Brüder von Cranach Ausstellungen veranstaltet; Prof. *Wilhelm Lukas von Cranach* und *Schloßhauptmann von Cranach* auf der Wartburg. Letzterer ist mit interessanten Photographien nach einem neuen Verfahren farbiger Films aus Lyon, nebst Wartburg-Aufnahmen, ersterer mit ausgeführten Schmuckgegenständen nach eigenen Entwürfen vertreten. *Schölermann.*

× In Berlin fand Anfang März einige Tage hindurch eine kleine **Schiller-Ausstellung** statt. Sie enthielt ein Schiller-Zimmer, dessen Inhalt dem Schillermuseum in Marbach zugedacht ist und in kurzem dorthin abgesandt werden soll. Darin befanden sich neben Möbeln aus Schillers Besitz und anderen Reliquien eine große Zahl von Schillerbildnissen und von Bildern und Gegenständen zur Erinnerung an den Dichter, an seinen Kreis und seine Zeit, vor allem auch Bilder und Druckschriften zur Darstellung der Beziehungen zwischen Schiller und Berlin zu seinen Lebzeiten und nach seinem Tode, insbesondere Erinnerungen an Schillers Besuch in Berlin 1804, an die Schillerfeier von 1859 und die Denkmalsenthüllung 1871.

Die **Deutsche Kunstausstellung in New York** ist am 22. Februar geschlossen worden. Sie war von über 100000 Personen besucht worden. Sie gelangt zunächst nach Boston.

SAMMLUNGEN

Köln. Für das **Wallraf-Richartz-Museum** ist das Gemälde »Brandung« von *Ludwig von Hofmann* erworben worden, seit Aldenhovens Tode wohl die wertvollste Bereicherung der modernen Abteilung. In diese ist ein neuer frischer Geist eingezogen, der für die Zukunft allerlei verspricht. Die Erwerbung einer malerischen Schöpfung von *A. Schinnerer,* dem Radierer des Tobias-Zyklus, ist sogar ein besonders glücklicher Griff — war man doch von altersher gewöhnt, Köln nachhinken, nicht anführen zu sehen. Ein »Bergfest« ist auf dem überraschend frei und hellfarbig behandelten Bilde dargestellt, augenscheinlich ein süddeutsches Motiv, alles erfüllt von wimmelndem Leben und einer Heiterkeit, die sich dem Beschauer mitteilt. Wie dieses Gemälde kamen auch des Düsseldorfers *Max Stern* »Kinderwärterinnen«, ein an Liebermann erinnerndes sonniges Parkbild, als Geschenk an die Galerie. Von sonstigen Neuerwerbungen seien erwähnt eine »Lachende Köchin« *Gotthard Kuehls,* von koloristischer Durchschlagskraft, zwei Gemälde des mit Unrecht wenig beachteten Düsseldorfers *Ernst te Peerdt,* ein interessantes Freilichtbild aus dem Jahre 1873 und eine feintönige Winterlandschaft von 1907, ferner eine großstilisierte Landschaft von *Julius Bretz,* der zu den jungen, in der Galerie so gut wie gar nicht vertretenen Düsseldorfern gehört. o

Magdeburg. Von den Neuerwerbungen des Kaiser-Friedrich-Museums in Magdeburg sind museumstechnisch besonders interessant Möbel aus der Zeit um 1880, für die ein besonderer Raum bestimmt ist. Im Untergeschoß des Museums wurde die Entwickelung des Kunstgewerbes in einer Reihe stilistisch geschlossener Räume dargestellt. Man wird von der Spätgotik durch alle wichtigen Epochen der Wohnkultur bis zur modernen Raumkunst geleitet, die durch ein Zimmer von Albin Müller würdig repräsentiert wird. Diese geradezu vorbildlich zu nennende Organisation einer kunstgewerblichen Sammlung hat vor der systematischen Vorführung der einzelnen Gewerbezweige den Vorteil, daß der Besucher ein überaus lebensvolles und vielseitiges Bild der hervorragenden Kulturabschnitte erhält und nicht nur zur Erkenntnis der Zusammenhänge aller Kunstäußerungen untereinander, ihrer Beziehungen und Einflüsse in einer Epoche geleitet wird, sondern auch zum Verständnis der Entwickelung der Formen, und was vielleicht am wichtigsten ist, zum Verständnis der Zusammenhänge aller Kulturäußerungen unter sich. Kunst an sich gibt es hier nicht: ihre Formen erscheinen als lebendiges Gewächs und als Ausdruck der Lebensformen ihrer Zeit. In Magdeburg ist mithin in erster Linie nicht für das Bedürfnis der Kunsthistoriker, sondern des Volkes gesorgt; es ist der reine Typus der — u. a. von Hildebrand und jüngst von Seydlitz geforderten — Schausammlung, allerdings ohne Beimischung von Studiensammlungen, für welche ein städtisches Museum auch schlechterdings nicht die Mittel aufbringen kann. Nun klaffte aber zwischen der Biedermeier- und der modernen Kunst eine Lücke, die nach der heute herrschenden Ansicht auch wirklich eine Lücke, ein Vakuum im Kunstgewerbe bedeutet, die also ein Museum nicht weiter zu beachten brauchte. Allein man war schon bei der Anlage der Räumlichkeiten im Neubau von der Erwägung ausgegangen, daß auch diese jetzt verschmähte Zeit in einer lückenlosen Entwickelungsfolge ihren Platz beanspruche; die augenblickliche Antipathie dürfte eine objektive Wertung der Gegenstände nicht trüben, die als Ausdruck der Zeitgesinnung einen kulturhistorischen Wert besitzen. Und so wird nur der eine Saal zwischen Biedermeier- und modernem Raum mit den Möbeln und Geräten in imitierter Renaissance angefüllt, die wir als »Unser Väter Werk« zur Genüge kennen, und die just in diesem Moment im Landesgewerbe-Museum zu Stuttgart in die große Sammlung der Gegenbeispiele hinüberwandern. Sie machen auch im Kaiser-Friedrich-Museum keinen wesentlich anderen Eindruck. Die Folgezeit wird ja beweisen, ob dieser erste prinzipielle Versuch, der jüngsten Vergangenheit objektive Gerechtigkeit entgegen-

zubringen, Berechtigung hat. In der *gegenwärtigen* Praxis erscheint er aber nicht ganz ohne Bedenken, da mit der offiziellen Gleichwertung einer noch als feindlich empfundenen »Richtung« diese eine große Anziehungskraft auf das unsichere Publikum bekommt.

Für die **Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums** wurde soeben von der Firma Agnew ein bedeutendes Werk der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts erworben, nämlich eine vorzügliche Marine von *Jan van de Capelle*. *H.*

VERMISCHTES

Der letzte Wettbewerb zum plastischen Schmuck des Nationaldenkmals in Rom. Die fürchterliche Erdbebenkatastrophe in Calabrien und Sizilien hatte in Rom die Aufmerksamkeit Aller auf sich gelenkt, so daß wohl nur wenige bemerkt hatten, daß gerade in den Tagen des Jammers eine Kommission über die Ausführung des größten plastischen Schmuckes am kapitolinischen Nationaldenkmal debattierte. Erst als vor ungefähr zwei Wochen plötzlich das Endresultat des großen Wettbewerbes bekannt wurde, begann die öffentliche Meinung sich dafür zu interessieren, und zum regen Interesse trieb auch das Unglaubliche, daß im Wettbewerb zwei junge Bildhauer, von denen der eine ein siebenundzwanzigjähriger Stipendiat der Kunstakademie, einige der besten altbekannten Bildhauer aus dem Felde gestochen hatten. Pogliaghi, der ausgezeichnete Meister der Erztüren des Mailänder Doms, Ximenes, dessen Massenproduktion ganz Italien mit Monumenten überschwemmt hat, von *Angiolo Zanelli* und *Arturo Dazzi* besiegt! Den meisten erschien die Nachricht kaum glaubwürdig, aber eben in diesem allgemeinen Staunen liegt das Wesentliche des Ergebnisses der Konkurrenz. Es ist nämlich ein freudiges Staunen, denn so hoch die Aufgabe war, so beglückend ist es für die ganze Nation, daß es gerade einem jungen unbekannten Künstler gelungen ist, etwas zu schaffen, das nicht nur gut zum Schmucke des Denkmals paßt, sondern auch deutlich zeigt, wieviel man von ihm noch zu erwarten hat. Es handelt sich darum, den sogenannten *Altare della Patria*, die Front einer 27 Meter langen und in ihrem mittleren höheren Teile 6 Meter hohen Tribüne, welche die Mitte des Denkmals einnimmt, plastisch zu dekorieren. Die Schwierigkeit besteht darin, etwas plastisch Würdiges zu schaffen und es zugleich in einer Form zu machen, die sich der Architektur anpaßt und bis zu einem gewissen Grad unterordnet. Das mächtig große Relief soll der Mittelpunkt des Denkmals werden und eine harmonische Verbindung herstellen zwischen der Architektur, der Riesenstatue König Viktor Emanuels II. und dem großen gegliederten Freitreppenaufstieg. Seitdem durch *Sacconis* Tod der Bau des Monumentes ohne einheitliche Leitung geblieben war, und man nur mühsam aus den zahlreichen aber undeutlichen Skizzen und Zeichnungen des Meisters seine Gedanken zusammenzulesen versuchte, hatten viele daran gezweifelt, daß das fertige Denkmal ein organisches Ganze würde bilden können. Sacconi, der selbst das Modellieren verstand, war es gelungen, die für das Denkmal arbeitenden Bildhauer so an sich zu ziehen und in seinem Banne zu halten, daß sie wirklich mit ihm arbeiteten und es gar nicht als eine Minderung ihrer künstlerischen Persönlichkeit empfanden, sich den großen architektonischen Notwendigkeiten des Prachtbaues anzupassen. Die ganze Zeit war der Bildhauer *Maccagnani* Sacconis treuester Gefährte gewesen und niemand hatte es verstanden, so gut die eigene Kunst der allgemeinen Wirkung der Architektur unterzuordnen. Die köstlichen Postamente der Propyläensäulen mit den tanzenden Figuren, die Frauenfiguren im leichten Relief an den Seiten des Denkmals sind das beste Beispiel für dieses schöne Zusammenarbeiten des Architekten und des Bildhauers. Nach Sacconis Tod stürmten die Bildhauer von allen Seiten auf die nicht mehr verteidigte Beute und leider zeigten sich gleich da und dort unangenehme Störungen in dem harmonischen Zusammenpassen von Baulinien und plastischem Schmuck. Den drei Direktoren, welchen jetzt die Leitung des Baues übertragen ist, *Manfredi*, *Koch* und *Piacentini*, gelang es, die eigene Persönlichkeit ganz und gar beiseite zu stellen und nur in Sacconis Spuren zu treten, aber nicht die Frage der plastischen Dekoration so zu lenken, wie sie Sacconi geregelt haben würde. Man vergab die vier großen symbolischen Statuengruppen an den Treppenaufgängen an vier sehr verschiedene Künstler, man mußte sich mit einer ausgezeichneten Quadriga für die Krönung der Giebel und daneben mit einer äußerst mäßigen abfinden; aber ein Problem blieb noch offen, das des *Altare della Patria*, und man fürchtete, daß im Wettbewerb einer von den sehr verbrauchten alten Plastikern Sieger sein würde, so daß es die allgemeine, lebhafteste Überraschung hervorrief, als man erfuhr, daß zwei junge Menschen, Zanelli und Dazzi, die Auserwählten gewesen waren. Wohl hat die Kommission noch einen Wettbewerb zwischen diesen zweien bestimmt, aber die meisten glauben, daß *Zanelli* sicher den endgültigen Sieg davontragen wird. Harmonische Anpassung der figurenreichen Reliefs an die Architektur, feine Komposition, Kraft des Ausdrucks und ausgezeichnete Schönheit der Formen machen *Zanellis* Entwurf zu einem Werk, welches dem Beschauer den größten Genuß gewährt. Drei Themen waren den Konkurrenten gestellt, entweder die große Fläche mit historischen Episoden aus den Befreiungskriegen zu schmücken oder mit den Figuren der italienischen Helden auf jedem Gebiete. Auch hatte man ihnen den freien Ausweg gegeben, den Schmuck durch symbolische, die Geschichte und Wiederbelebung der italienischen Nation darstellende Gestalten zu schmücken. Während die meisten sich der leichteren historischen Auffassung anzupassen suchten, wählte Zanelli die symbolische und suchte durch kräftiges Komponieren von Menschen, Pferden und Stierkörpern das Leben und Wirken der italienischen Stämme in Krieg und Frieden darzustellen. Wie ein Feuer lodert rechts und links von der Statue Roms der Sturm der arbeitenden, kämpfenden Menschen. Jede Gestalt ist wie von dem Gedanken beseelt, im unsterblichen Namen Roms die Größe und Macht des Vaterlandes wiederzuerreichen. Neben den bewegten kraftstrotzenden Gruppen der vordrängenden Männer tanzen blühende Mädchen als Symbole der Künste und Wissenschaften einen rhythmischen Reigen, und alles das ist klar komponiert bis in das Feinste; ein einheitliches Zusammenwirken aller Figuren und doch ein Sichscheiden der einzelnen Gruppen. Die Formen der verschiedenen Gestalten sind schön und edel bis ins Kleinste mit feinem Formengefühl gedacht und ausgeführt. — Alle die Arbeiten der anderen Konkurrenten, auch des Dazzi, dem, als Zweiter klassifiziert, das Recht gesichert worden ist, in der endgültigen Konkurrenz, die nächstes Jahr entschieden wird, gegen Zanelli noch einmal aufzutreten, stehen hinter dieser wirklich großartigen Schöpfung weit zurück. Dazzi zeigt in seinem Entwurf auch großes Können, aber seine Gestalten bilden kein harmonisches Ganze in den großen Kompositionen, wo die Elemente sich wie auseinandergerissen zeigen. Um die archaisch aufgefaßte Statue der Roma zwei wilde Gruppen nackter Menschen, durch stürmische Gebärden ihre Liebe zum beseelenden antiken Ideal ausdrückend; auf den Seiten dann die mächtigen historischen Reliefs. Pogliaghi hat sich, wie ich schon gesagt habe, der Aufgabe nicht gewachsen gezeigt und Ximenes hatte seine Entwürfe wohl keck und

geschickt komponiert, aber seine mit einer großen Menge sehr lebendig geformter Figuren überladenen Reliefs würden wohl das großzügige Bild des Nationaldenkmals nur gestört haben. *Fed. H.*

LITERATUR

Handzeichnungen Schweizerischer Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts. Herausgegeben von Dr. *Paul Ganz.* Verlag von Helbing & Lichtenhahn, Basel.

Zeichnungen alter Meister sind in erfreulich großer Zahl veröffentlicht. In den letzten Jahren wurden namentlich die prachtvollen Mappen mit den besten Blättern aus den Sammlungen zu Oxford und Amsterdam dankbar begrüßt. Solche Publikationen schöpfen aus dem Zufallsbesitz dieses oder jenes Kabinettes. Das besonders umfangreiche Albertina-Werk, das mit 12 Jahrgängen jetzt abgeschlossen ist, hat zu dem reichen Bestand der berühmten Wiener Sammlung einiges aus anderen öffentlichen Kabinetten und aus Privatbesitz gefügt und kann allenfalls und am ehesten Anspruch darauf machen, Illustrationsmaterial zur gesamten Geschichte der Zeichnung, damit zur gesamten Geschichte der Malerei, zu bieten.

Anders im Plan und in der Wirkung als diese Publikationen erscheint das kürzlich zu Ende geführte Werk mit den Handzeichnungen schweizerischer Meister. Hier sind die Blätter in kunstgeschichtlich landschaftlicher Begrenzung gesammelt, hier ist für das Studium ähnliches geleistet, wie etwa in Lippmanns Dürer-Corpus, wo es sich um *einen* Meister, und in Berensons Werk über die Zeichnungen florentinischer Meister, wo es sich um eine Ortseinheit handelt. Die damit vollbrachte Arbeit geht gewiß weit hinaus über das Auswählen der besten Blätter aus diesem oder jenem Kabinette. Die Schweizer Publikation ist besonders dankenswert, weil Zeichnungen zur ersten Monumentenklasse werden in einem Lande, wo die kirchliche Monumentalkunst fast ganz vernichtet ist. Aus Zeichnungen und Glasmalereien ist in der Hauptsache der Geschichte der Schweizer Kunst zu schreiben.

Die Arbeit war in relativ kurzer Zeit zu leisten, sie ließ sich in absehbare Grenzen fassen, weil das Material nicht allzu sehr zerstreut ist, weil ein günstiges Geschick die Mehrzahl der erhaltenen Monumente in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel bewahrt hat. Die mit diesem Schatze wohl vertrauten Gelehrten, denen die Publikation zufiel, konnten wählend und ordnend das Gerüst des Werkes aus dem Baseler Bestand aufbauen, weiter brauchten sie nur auszuschauen, um einige Lücken zu füllen, um das Bild abzurunden. So wurde die Aufgabe gefaßt und schnell zu gutem Ende geführt.

Zeichnungen schweizerischer Meister, also von Meistern, die innerhalb der politischen Grenzen des Landes geboren sind oder doch in dem Lande tätig waren, aus allen Zeiten bis etwa zum Jahre 1800. Pedantisch konnte man bei dieser Abgrenzung nicht verfahren. Ein wenig hat man sich von dem Bestande der Baseler Sammlung leiten lassen, und in manchen Fällen hat vermutlich die Qualität in der Frage entschieden, ob dieses oder jenes Blatt in den Rahmen der Veröffentlichung gehörte. Der jüngere Hans Holbein, der ja von Geburt kein Schweizer ist und etwa ebenso lange in England wie in der Schweiz tätig war, ist überaus reich vertreten, reicher als irgend jemand, aber fast ausschließlich mit Arbeiten seiner Schweizer Zeit.

Einige Zahlen werden am besten einen Überblick über das Werk verschaffen. In drei Serien sind 180 Tafeln publiziert, ohne System in der Reihenfolge. Ein Verzeichnis, das mit der letzten Lieferung erschienen ist, gestattet die Blätter zu einem historisch geordneten Ganzen zu reihen. Die Textnotizen sind in kleinerem Format, nur auf einer Papierseite gedruckt. Nicht weniger als 81 Meister sind vertreten. Nahezu zwei Drittel der reproduzierten Blätter gehören der Kunstsammlung zu Basel, die bekanntlich aus den Quellen des Amerbach-Kabinettes und der Faesch-Sammlung ihren außerordentlichen Reichtum an deutschen Zeichnungen herleitet. Ergänzungen hat man hier und dort gefunden, nicht allein in dem engeren Kreise der kleineren schweizer Institute und der Patrizierhäuser des Landes, sondern auch draußen, in Karlsruhe, Donaueschingen, München, in Dessau, Berlin und Paris.

Die Textnotizen, unter denen man die Namen der Verfasser, am häufigsten den des Herausgebers Paul Ganz, aber auch die Namen Daniel Burckhardt, E. Major, Ernst von Meyenburg und Escher findet, bieten weit mehr als die üblichen Notizen über Maße, Technik und Provenienz. In vielen Fällen wird die Bestimmung der Zeichnung sorgfältig begründet, wird dem Werke sein Platz im Entwickelungsgange seines Autors angewiesen. Es fehlt auch nicht an charakterisierenden Bemerkungen, die das Verständnis erleichtern. Einen Nachteil hat die Methode, die kunsthistorische Belehrung in Notizen zu den einzelnen Blättern zu pressen. Viele Wiederholungen werden nötig. Und die Bemühung der Erklärer, etwas anderes zu sagen, wenn sie dasselbe denken und fühlen, ist fatal. Die schlimmste Folge der Einrichtung aber ist, daß die Entwickelung eines Meisters, von dem viele Arbeiten gezeigt werden, in ihrem Flusse nicht deutlich werden kann. Zumal bei Betrachtung des jüngeren Holbein, von dem 45 Blätter reproduziert sind, hätten einige zusammenfassende Sätze eindringlicher den Weg bezeichnet als die 45 Etappennotizen, die zu kombinieren eine harte Arbeit für den Leser wird.

Vor den ältesten Monumenten, deren Publikation besonders dankenswert ist, dürfen wir natürlich nicht allzu streng auf dem Heimatsnachweis bestehen. Die vorsichtig genug als »oberdeutsch« katalogisierte Silberstiftzeichnung — Maria mit der Spindel und das Christkind — verdankt ihre Aufnahme hauptsächlich dem Umstande, daß sie zum Amerbach-Kabinette gehört. Dem Stile nach stammt diese Merkwürdigkeit aus der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert. Dagegen ist das viel beachtete Blatt aus dem Berliner Kupferstichkabinette — Maria mit dem Kinde in einer Stube — wie kein anderes geeignet, gerade schweizerische Kunst auf der Stufe von 1450 zu repräsentieren, da man sehr mit Recht hier Stilzusammenhang mit den Gemälden Konrat Witzens beobachtet hat. Die Notiz D. Burckhardts setzt überkritisch ein — »ob Original oder Kopie ...« —, hebt dann aber die Bedeutung des allein stehenden Blattes aufs schönste hervor.

In lockeren Zusammenhang mit der Schweiz sind einige andere Zeichnungen aus dem 15. Jahrhundert gebracht, z. B. der Entwurf des Meisters E S mit der Dreifaltigkeit. Sicherer lokalisieren lassen sich mehrere, dem Ausgange des 15. Jahrhunderts angehörige Scheibenrisse, die als Vorläufer der in übergroßer Zahl aus dem 16. Jahrhundert erhaltenen Schweizer Scheibenentwürfe kunstgeschichtlich beachtenswert sind. Hier ist selbst Lokalisierung im engeren schon möglich, da Wappen und andere ikonographische Hilfsmittel nach Basel, Bern und Zürich deuten.

Martin Schongauer, der nicht fern von der schweizer Grenze tätig war und dessen Brüder nach Basel zogen, war wenigstens für kurze Zeit stilbestimmend in der Schweiz. Einige mittelgute Zeichnungen zeigen mehr oder weniger ausgeprägt seine Kunstart, dabei die Komposition mit fünf weiblichen Heiligen, die irreführend unter seinem Namen verzeichnet ist, während, wie die Textnotiz richtig ausführt, die Arbeit von einem Schüler des großen Colmarer Meisters herrührt.

Das älteste, fest datierte und gewiß in Basel entstandene Blatt ist die Wappenmalerei von 1493 aus dem Matrikelbuche der Baseler Universität, eine unbedeutende Arbeit, die in ihrer reichen Farbigkeit wiedergegeben ist.

Der ältere Hans Holbein, dessen Schaffen zu dem des berühmteren Sohnes herüberleitet, ist mit wenigen Proben seiner Zeichenkunst vertreten. Aus der Baseler Sammlung hätte leicht mehr von ihm genommen werden können. Man hat aber daran gedacht, daß dieser Meister, wenn überhaupt, nur flüchtig die Schweizer Erde berührt hat.

Unter den Blättern, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden sind, fesselt uns mehr als alle anderen die herrliche Figur des hl. Antonius, die bescheiden unter der Rubrik »oberrheinischer Meister um 1500« reproduziert ist. Dieses Blatt ist nicht mehr und nicht weniger als ein Entwurf zu dem großartigsten Altar in Deutschland, zum Isenheimer Altar, zu der Statue des hl. Antonius dort, nicht zu der thronenden Mittelfigur, sondern dem kleineren Standbild, das seinen ursprünglichen Platz verlassen hat. Man hat über Grünewalds Verhältnis zu den Holzschnitzereien seines Altarwerkes viel geredet, diese Zeichnung aber übersehen. Der Entwurf ist malerisch, nicht wie von einem Bildschnitzer, wenn auch im Hinblick auf — und mit Gefühl für — die Ausführung angelegt und durchgebildet, sie ist der fertigen Figur weit überlegen und ist Grünewalds nicht unwürdig. Der Stil weicht ab von dem Stil der wenigen anerkannten Zeichnungen des Meisters, doch wäre die Abweichung vielleicht mit dem besonderen Zwecke der Arbeit zu erklären.

Charakteristisch für den Zustand der Baseler Kunst vor der Stilwandlung, die der jüngere Holbein brachte, erscheint die Himmelfahrt Magdalenä, die auf Grund einer Amerbachschen Aufschrift Jörg Schweiger zugeschrieben wird. Dieser Maler, der zwischen 1507 und 1530 tätig war, zeigt sich in der befangenen Zeichnung noch wesentlich von Martin Schongauer abhängig.

Von den beiden Blättern aus der Baseler Sammlung, die dem Berner Hans Fries stilkritisch zugewiesen werden, kann ich nur die Himmelfahrt Mariä anerkennen, indes das zweite — die Himmelfahrt Magdalenä — die persönliche, leicht kenntliche Manier nicht deutlich genug zeigt und Baldung Grien näher steht als irgend etwas von Fries.

Niklaus Manuel Deutsch und Urs Graf treten natürlich mit einer großen Zahl von Zeichnungen auf. Die Bedeutung dieser fruchtbaren und dreisten Meister für die Entwickelung der schweizer Kunst, des Holzschnittes, der Glasmalerei, der Goldschmiedearbeit ist gewiß groß, und, wenn der jüngere Holbein nicht gekommen wäre, hätten diese beiden sich geistig nahestehenden Männer der heimatlichen Renaissance das Gepräge gegeben. Die sachkundige Auswahl aus dem überreichen Baseler Bestande läßt das Wesen und den Entwickelungsgang dieses und jenes Meisters mit großer Klarheit hervortreten. Die datierten Arbeiten sind besonders willkommen. Von Deutsch sind 14, von Urs Graf 16 Arbeiten reproduziert. In den Textnotizen, die allerlei Neues und Wichtiges zur Biographie der beiden Meister bringen, tritt eine etwas übertriebene — lokalpatriotische — Schätzung namentlich Urs Grafs hervor. Das manieriert Skizzenhafte im Vortrag dieses Zeichners deckt bedenkliche Schwächen. Man soll nicht aus jeder Not des Zeichners eine Tugend machen, wie mit dem Satze: »weder Dürer noch Holbein verfügen über eine so einfache und völlig moderne Ausdrucksweise wie der grobe Basler Goldschmied«. —

Neben den jüngeren Holbein, der herrschend im Mittelpunkte der Publikation steht — mit 42 Zeichnungen —, tritt als bescheidenere Persönlichkeit mit leidlich ausgeprägtem Profil sein Bruder Ambrosius. Paul Ganz hat sich um die schwierige Abgrenzung dieses Meisters von seinem berühmten Bruder erfolgreich bemüht und hat dem fast Vergessenen, ausgehend von den wenigen inschriftlich beglaubigten Zeichnungen, Holzschnitten und Bildern, mehrere bisher im Werke Hans Holbeins mitgeschleppte Blätter zugewiesen. Überraschend ist namentlich die scharfsichtige Nuancierung vor den Illustrationen des »Lobes der Narrheit«, die unkritisch im ganzen als Schöpfung Hans Holbeins bewundert worden sind. Ganz glaubt drei Hände unterscheiden zu können. Außer Hans und Ambrosius habe ein unbekannter Dritter teil. Mir scheint, daß wenigstens zwei Hände sich deutlich voneinander abheben, und daß das Zusammenarbeiten der Brüder glücklich nachgewiesen ist.

Die lange Reihe herrlicher Blätter, die, wenngleich nicht monogrammiert, nach Art und Qualität als Arbeiten des jüngeren Hans Holbein gesichert erscheinen, gibt eine unvergleichliche Vorstellung von dem Wachsen des Meisters in der Zeit von 1515 bis 1530. Paul Ganz hat mit größerer Schärfe als irgend jemand bisher die Entwickelung in dem reichen Material, das die Baseler Sammlung besitzt, verfolgt, und die kluge Auswahl, sowie die feinen Beobachtungen im Text fördern das Verständnis erheblich. Die Baseler Jahre — und mit wenigen Ausnahmen stammen die nachgebildeten Blätter aus dieser Periode — umschließen ja das Wesentliche der Holbeinschen Entwickelung. In England gewann der Meister (namentlich der Maler) noch an Sicherheit und Monumentalität, die eigentliche Stilbildung aber ward auf schweizerischem Boden abgeschlossen. Gegen die wohl überlegten Datierungen, gegen die vorgeschlagene Aufreihung der Blätter wird nicht viel einzuwenden sein. Das einzige Werk, von dem mir die Zeitansetzung, die Ganz vertritt, wesentlich irrig zu sein scheint, ist die farbige Bildnisstudie eines jungen heißblütigen Weibes, die etwa 1522 (nicht 1528) entstanden sein mag.

Holbeins Fortgang von Basel kam einer Verlegung des Schwerpunktes gleich: die Schweiz hörte auf, Wetterwinkel der deutschen Kunst zu sein. In den folgenden Jahrzehnten kann das Land nur noch auf dem Spezialgebiete der Glasmalerei Vorrang beanspruchen. Fast alle die tüchtigen Zeichner von Kabinettsschulen, wie Daniel Lindmeyer, Christoph Murer, Balthasar Han und viele andere sind in der Publikation mit charakteristischen Beispielen ihrer Kunst vertreten. Auch die fruchtbaren Illustratoren Jos. Amman und Tobias Stimmer erscheinen zumeist mit Entwürfen für die Glasmalerei. Das Nachleben der Holbeinschen Tradition ist eigentlich nur in den Werken des älteren Hans Bock deutlich.

Mit großer Sorgfalt ist allerlei Interessantes aus dem 17. und 18. Jahrhundert zusammengesucht, Arbeiten von wenig bekannten und selbst fast verschollenen Meistern. Diese späten Schweizer schwimmen zum Teil mit dem allgemeinen Strom und verleugnen die heimische Art, bilden zum anderen Teil in Selbstbeschränkung ein Sonderlingswesen aus, das provinziell anmutet, wie Mind, der »Katzenraffael«. Der in einer Textnotiz etwas allzu hoch gerühmte Anton Graff mag wohl als der beste deutsche Porträtist seiner Tage gefeiert werden, spezifisch Schweizerisches hat er kaum an sich. Das Zusammenstellen dieser Spätlinge hat wahrscheinlich mehr Mühe gemacht als die Auswahl der früheren Blätter; die Arbeit ist aber dankenswert. Vielerlei Anregungen zur Durchforschung der deutschen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts (wir wissen beschämend wenig davon) werden von hier ausgehen. Mehrere schrullenhafte Charaktere aus dem Südwesten werden das allgemeine Bild der späten deutschen Malkunst beleben. Fürs nächste freilich, wie das Interesse der Kunstforscher heute gerichtet ist, wird die wohlgeordnete Gruppe der Holbeinschen Werke am stärksten anregend und fördernd wirken. *Friedländer.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 19. 19. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

DIE STELLE DES ZWEITEN DIREKTORS AM GERMANISCHEN MUSEUM IN NÜRNBERG

Im zweiten Heft der unter dem Titel »Der Cicerone« erscheinenden Halbmonatsschrift ist unter der Überschrift »*Der neue Direktor des Münchener Nationalmuseums*« ein Artikel erschienen, in welchem die Ernennung des seitherigen zweiten Direktors des Germanischen Museums in Nürnberg, Dr. Hans Stegmann, zum Direktor des Bayerischen Nationalmuseums in München mit Recht mit rückhaltloser Zustimmung begrüßt wird. Der Verfasser dieses Artikels hat sich aber im Schlußabsatz desselben auch mit der Frage der Wiederbesetzung des Postens eines zweiten Direktors des Germanischen Museums beschäftigt und die Notwendigkeit der Wiederbesetzung dieses Postens für zweifelhaft erklärt. *Diese Ansicht können wir nicht unbestritten lassen; wir sind der Meinung, daß die Wiederbesetzung der Stelle unbedingt geboten ist.*

Es ist ein Irrtum, wenn der Verfasser des Artikels davon ausgeht, daß diese Stelle seinerzeit aus persönlicher Rücksichtnahme auf den verstorbenen Direktor Hans Boesch begründet worden sei, um den langjährigen Helfer Essenweins bei der Wahl eines Nachfolgers des letzteren nicht ungerecht zurückzusetzen. So war der Sachverhalt nicht. Das Direktorium des Germanischen Museums bestand von Anfang an, seit Gründung der Anstalt aus einem ersten und einem zweiten Direktor, wenn sie auch damals diesen Titel nicht führten. Schon im Jahre 1853 hatte Dr. Hans Frhr. von und zu Aufseß sich seinen Schwiegersohn, den Rektor der Gewerbeschule zu Fürth Dr. Beeg, als Vizevorstand an die Seite gesetzt. An seine Stelle trat 1859 der Freiherr C. H. Roth von Schreckenstein, der bis 1862 als zweiter Vorstand des Museums amtierte. Dann kamen die kritischen Jahre, in welchen Frhr. von Aufseß von der Leitung der von ihm begründeten Anstalt zurücktrat und für kurze Zeit Geheimrat Dr. Michelsen in schroffer Opposition gegen Aufseß und den Lokalausschuß an der Spitze der nationalen Anstalt stand. Nach seinem Rücktritt aber wurde im Frühjahr 1865 Dr. Georg Karl Frommann vom Verwaltungsausschuß zum zweiten Vorstand gewählt, und da der gleichzeitig zum ersten Vorstand gewählte Professor Dr. Rein vor Antritt seines neuen Amtes einem Gehirnschlag erlag, hat der neue zweite Vorstand, der übrigens schon seit Jahren im Dienste des Museums stand, bis zur Neuwahl eines ersten Vorstandes und dessen Eintritt (1. März 1866) die Anstalt geleitet. Dies geschah auf Grund der ersten, damals noch in Geltung gewesenen Satzungen des Museums.

Der erste Direktor Essenwein veranlaßte eine Revision dieser Satzungen und im § 18 dieser vom 22. Mai 1869 datierten Satzungen heißt es: »Die Vollziehung aller Beschlüsse des Verwaltungsausschusses und seiner Kommissionen liegt in der Hand eines *Direktoriums,* welchem zugleich der Vorsitz im Verwaltungsausschusse und in seinen Kommissionen zusteht. *Das Direktorium besteht aus einem ersten und einem zweiten Direktor*« und im § 20 war bestimmt: »*Der zweite Direktor ist permanenter Beirat des ersten Direktors und dessen Stellvertreter in Abwesenheit oder Behinderungsfällen.*« Der zweite Direktor ist demnach nicht erst geschaffen worden, um nach dem Ableben Essenweins dessen langjährigen getreuen Helfer, dem Sekretär der Anstalt Hans Boesch, weil er nicht Essenweins Nachfolger wurde und werden konnte, eine angemessene Stellung zu verschaffen. Er war eine alte, in der Sonderart des Museums, von der wir nachher noch zu sprechen haben, begründete Einrichtung.

Dr. Frommann war nahezu zweiundzwanzig Jahre lang zweiter Direktor des Germanischen Museums, und als nach seinem Tod im Januar 1887 der Posten verwaiste, beging der Verwaltungsausschuß allerdings den Fehler, ihn nicht sofort wieder zu besetzen. Dieser Fehler rächte sich, als bald darauf Direktor von Essenwein zu kränkeln anfing und im Oktober 1889 genötigt war, für längere Zeit um Urlaub nachzusuchen, um sich nach dem Süden zu begeben, wobei er bat, ihn von der Verantwortung für die Leitung des Museums vollständig zu entbinden. Denn da war kein Beamter des Museums da, dem nach den Satzungen die Stellvertretung unter Übernahme der vollen Verantwortung hätte übertragen werden können, und es mußte in Anwendung einer Bestimmung im § 23 der Satzungen der damals dem Verwaltungsausschuß beigegebene Rechtskonsulent, Rechtsanwalt Frhr. von Kreß, die verantwortliche Leitung der Anstalt provisorisch übernehmen. Auf seinen in einer gedruckten Denkschrift vom 7. März 1890 gestellten Antrag beschloß dann der Verwaltungsausschuß in seiner Jahres-

konferenz vom 29. Mai 1890, dem § 19 der Satzungen einen Zusatz hinzufügen, daß durch Beschluß des Verwaltungsausschusses ein Teil der Aufgaben des Direktoriums dem zweiten Direktor unter eigner Verantwortlichkeit gegen den Ausschuß auf Zeit oder auf die Dauer übertragen werden könne, und ferner einen zweiten Direktor wieder anzustellen und ihm als selbständigen Wirkungskreis die Leitung der finanziellen Verwaltung der Anstalt und die Sorge für die Aufbringung der zur Erhaltung und Weiterbildung der Anstalt erforderlichen Mittel unter eigner Verantwortlichkeit zuzuweisen. In derselben Sitzung aber wurde, nachdem beschlossen worden war, dem künftigen zweiten Direktor zu eröffnen, daß der Verwaltungsausschuß sich durch seine Wahl eintretenden Falls nicht abhalten lassen werde, auf die Stelle des ersten Direktors eine wissenschaftlich gebildete Kraft zu berufen, der langjährige Sekretär des Museums einstimmig zum zweiten Direktor gewählt.

Dies ist also zu Lebzeiten Essenweins geschehen und in der Absicht, diesen zu entlasten, nicht aber aus Rücksichtnahme auf Boesch. Der bei der Wahl gemachte Vorbehalt zeigt aber, daß Boesch nicht erwarten konnte, zum Nachfolger Essenweins gewählt zu werden. Er zeigt ferner, daß es nicht leicht war, den Verwaltungsausschuß zu bestimmen, einen nicht akademisch gebildeten Mann zum Nachfolger einer wissenschaftlichen Autorität, wie es Dr. Frommann war, zu machen. Der Hinweis auf die persönliche Tüchtigkeit, auf sein umfassendes Wissen und der Wunsch des ersten Direktors, ihn zu seinem Stellvertreter ernannt zu sehen, besiegten die entgegenstehenden Bedenken.

Boesch war also zweiter Direktor, als Essenwein am 13. Oktober 1892 starb, und leitete das Museum, bis ein Nachfolger des letzteren gewählt war. Als unter diesem die Neuorganisation des Museums durchgeführt und dem Museum eine neue Satzung im Jahre 1894 gegeben wurde, wurde die Bestimmung beibehalten, daß dem zweiten Direktor durch Beschluß des Verwaltungsausschusses und mit oberaufsichtlicher Genehmigung ein Teil der Aufgaben des ersten Direktors unter eigner Verantwortlichkeit übertragen werden könne. Da es aber richtig ist, daß diese Koordinierung der Direktoren in der Praxis zu mancherlei Unzuträglichkeiten führte, wurde nach dem Ableben des Direktors Boesch und bei der Wahl des Konservators Hans Stegmann zum zweiten Direktor darauf verzichtet, wieder eine solche Trennung der Aufgaben des Direktoriums eintreten zu lassen. Die Verteilung der Geschäfte ist jetzt Sache des ersten Direktors. *Allein damit sollte nicht etwa anerkannt werden, daß der zweite Direktor am Germanischen Museum überflüssig sei.* Das Germanische Museum ist keine Staatsanstalt und kein Provinzialmuseum und bezieht seine Subsistenzmittel nicht aus irgend einer Staats- oder Kreiskasse. Es ist eine eigenartige Stiftung des ganzen deutschen Volkes, die nicht bestehen und sich nicht weiter entwickeln kann ohne die fortdauernde opferwillige Unterstützung aller Kreise der deutschen Nation. Nur die Sorge für die Kosten der Verwaltung haben bekanntlich das Reich, der Staat Bayern und die Stadt Nürnberg nach proportionellen Anteilen übernommen. Die zur Erhaltung und Ergänzung der Sammlungen, zum Bau und zur Unterhaltung der zu ihrer Unterbringung nötigen Räumlichkeiten erforderlichen großen Summen müssen Jahr für Jahr durch die Opferwilligkeit der Nation aufgebracht werden. Zur Kontrolle der Verwaltung und der ganzen Tätigkeit des Museums ist dem Direktorium ein Verwaltungsausschuß an die Seite gesetzt, der darüber zu wachen hat, daß die durch freiwillige Gaben aufgebrachten Mittel zum Nutzen der Anstalt und im Sinne der Geber verwendet werden. Durch die Notwendigkeit, einen steten Verkehr mit den allüberall bestehenden Pflegschaften und durch sie mit den einzelnen Gebern zu unterhalten und die satzungsmäßigen Verpflichtungen gegen den Verwaltungsausschuß zu erfüllen, erwachsen aber dem Direktorium Aufgaben, die keinem anderen Museumsdirektor obliegen, und die so umfangreich und verantwortungsvoll sind, daß sie die Kräfte eines einzelnen Mannes übersteigen. Sie bedingen vor allem auch häufige Abwesenheit des Direktors vom Sitze des Museums, und es muß deshalb für ständige Stellvertretung gesorgt sein. Der Direktor kann aber nicht immer selbst die nötigen Reisen unternehmen und der Stellvertreter, den er an seiner Statt hinausschickt, muß mit der nötigen Autorität bekleidet sein, um mit Erfolg nach außen wirken zu können. Um so mehr wird das geboten sein in einer Zeit, in welcher neue umfassende Aufgaben an die Museumsleitung herantreten. Der Anstalt ist ein schlechter Dienst erwiesen, wenn übertriebene Anforderungen an die Leistungsfähigkeit ihres Leiters gestellt werden, so daß er seine Kräfte vor der Zeit aufbraucht. *Das sind unseres Erachtens durchschlagende Gründe, die im Verein mit den seinerzeit bei der Erkrankung des Geheimrats von Essenwein gemachten Erfahrungen die maßgebenden Faktoren bestimmen müssen, auf die sofortige Wiederbesetzung der Stelle eines zweiten Direktors des Germanischen Museums zu dringen.* Es gibt noch andere Gründe, die dafür sprechen, deren Darlegung uns aber heute zu weit führen würde. Wenn der Verfasser des Artikels im »Cicerone« zum Schlusse die Herbeiführung einer energischen Reform des Verwaltungsdienstes anregt, so verkennt er die mancherlei Verbesserungen, die auf diesem Gebiete bereits durchgeführt sind, aber auch die Gefahren, welche ein solcher Reformversuch mit sich bringen würde.

Nach außen hin mag es als Anomalie erscheinen, daß die Direktoren auf gutachtlichen Vorschlag des Verwaltungsausschusses durch königliche Entschließung, die Beamten aber auf Vorschlag des Direktoriums vom Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten ernannt werden; allein das hat eben seinen Grund in der Sonderart der Anstalt und in dem Umstand, daß die Beamten aus den von den obengenannten drei Faktoren dotierten Fonds bezahlt werden. Sie können nicht zugleich Reichsbeamte, Staatsbeamte und städtische Beamte sein. In der Praxis sind aus dieser außergewöhnlichen Einrichtung

Inkonvenienzen noch nicht erwachsen, und es ist nicht ratsam, an solchen mühsam zustande gebrachten Vereinbarungen ohne Not zu rütteln. Erst in jüngster Zeit sind die Gehalte sämtlicher Beamten und Bediensteten des Museums neu und in zufriedenstellender Weise reguliert worden; sie sind heute den bayerischen Staatsbeamten der gleichen Kategorien durchaus gleichgestellt. Das schon wieder zu ändern, wäre in hohem Maß bedenklich. Durch die Nichtwiederbesetzung der zweiten Direktorstelle würde aber auch dem Verwaltungsausschusse das unstreitig wichtige Recht vorenthalten, das ihm zusteht, den zweiten Direktor vorzuschlagen. Der Charakter der nationalen Anstalt kann aber nur dann vollständig gewahrt bleiben, wenn die Rechte des Verwaltungsausschusses nicht weiter geschmälert, sondern auf das Peinlichste respektiert werden. *Gerade um seiner Eigenart willen genießt das Germanische Museum heute noch die Sympathien der deutschen Nation. Sie ihr im vollen Maße zu erhalten, ist das gemeinsame Interesse aller beteiligten Faktoren und ihre erste und vornehmste Pflicht.* *—ss.*

PARISER BRIEF

Seit Charles Jacque, Méryon und dem noch unter uns weilenden Altmeister Bracquemond hat die Radierung in Frankreich einen neuen Aufschwung genommen, nachdem man sie vorher recht gründlich vergessen hatte. So gründlich, daß Bracquemond, um sich mit der Technik der Radierung vertraut zu machen, nach langem Herumfragen endlich die gewünschte Aufklärung in der beinahe hundert Jahre vorher erschienenen Enzyklopädie Diderots fand. Der Niedergang und das fast gänzliche Aussterben der Technik im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts hing mit der Entdeckung Senefelders zusammen; die Lithographie hatte den Künstlern ein so überaus bequemes und leichtes Mittel zur Vervielfältigung ihrer Zeichnungen an die Hand gegeben, daß sie die viel kompliziertere und schwierigere Technik der Radierung fahren ließen, um sich der Steinzeichnung zuzuwenden. Dabei kam nun freilich viel Schönes heraus, und ohne die Lithographie hätten sich Meister wie Charlet, Raffet, Daumier, Gavarni usw. vielleicht überhaupt nicht durcharbeiten können. Indessen ist die Lithographie doch kein eigentlicher Ersatz für die Radierung, und das dämmerte den Künstlern endlich auf, nachdem man die Radiertechnik schon vergessen hatte. Die eine ist nicht ausdrucksvoller als die andere, aber eine jede hat ihr ganz besonderes Feld, worauf sie größere Wirkungen hervorbringen kann als die andere, genau wie auch wiederum der Holzschnitt andere Ausdrucksfähigkeiten besitzt, die weder mit der Radierung noch mit der Lithographie erreicht werden können.

Gegenwärtig zählt die französische oder vielmehr die Pariser Kunst, — denn einige ihrer hervorragendsten Vertreter sind zwar Pariser, aber nicht Franzosen, — ebenso tüchtige Radierer wie Maler und Bildhauer. Selbstverständlich ist die Originalradierung interessanter als die radierte Kopie von Zeichnungen und Gemälden, obgleich anderseits auch nicht vergessen werden darf, daß einige der größten Meister der Radierung das eine Gebiet so sehr gepflegt haben wie das andere, Einige sehr bedeutende Radierer wie Unger und Jacquemart haben sogar nur sehr wenige Originalradierungen geliefert und sich fast ganz auf das Kopieren von Gemälden usw. beschränkt. Auch Méryon hat einige Gemälde kopiert, Bracquemond hat fast so viel kopiert wie original gearbeitet; und wenn man eine solche radierte Kopie von Unger oder Bracquemond in die Hand nimmt, kann man sich der Tatsache nicht verschließen, daß der wahre Meister in der Kopie seine persönliche Eigenart und Bedeutung ebensogut zeigen kann wie in der Originalradierung. Dahingegen aber ist der mittelmäßige Radierer als Kopist noch ganz bedeutend langweiliger denn als Originalstecher, und darum stimmt es wohl im allgemeinen, wenn man die Originalradierung an sich interessanter findet als den Nachstich.

In Paris hat sich vor einigen Jahren eine Vereinigung der Originalradierer gebildet, die sich nicht ungeschickt Peintres-graveurs nennen. Gegenwärtig haben sie ihre achte Ausstellung bei Durand-Ruel. Wenn die Leute sich mit Recht Peintres-graveurs nennen, so hätten sie doch den Zusatz »français« weglassen können; parisiens wäre besser gewesen, denn als Pariser könnte man mit einigem guten Willen den Schweden Zorn, die Holländer Zilcken und Storm van Gravesande, den Armenier Edgar Chahine, den Engländer Muirhead Bone und den Belgier Baertson schließlich gelten lassen, als Franzosen aber doch wohl nicht. Und beinahe könnte man sagen, daß diese Ausländer am interessantesten in der Ausstellung sind. Zum Glück sind Bracquemond und Lepère zur Stelle, um die französische Ehre zu retten, der erstere allerdings nur mit zwei Blättern, die aber Meisterstücke sind, der andere mit einer ganzen Reihe seiner ausgezeichneten Arbeiten. Sehr schön sind auch die Ansichten von den Seineufern von Eugen Béjot, die vortrefflichen Holzschnitte von Colin, denen man eigentlich hier nicht zu begegnen erwartete, denn ebensogut wie Holzschnitte könnte man auch Lithographen bei den Peintres-graveurs ausstellen lassen. Charles Cottet ist etwas schwer und schwarz; von der eigentlichen Technik der Radierung, die Tonwerte durch feine Nuancierung zu geben, scheint er nicht viel zu wissen, und so sind noch manche Maler, die sich dieser Technik bedienen, ohne sich die Mühe zu nehmen, sie erst zu erlernen. Ein Fachmann ersten Ranges, der alle Möglichkeiten der Radierung kennt und herausholt, ist Eugen Delâtre, der Sohn des größten Kunstdruckers unserer Zeit; seine Radierungen aus der Normandie und aus Paris sind technisch nahezu vollkommen, Louis Legrand hat sich dereinst als Illustrator des Courrier français einen Namen gemacht, und das, was er damals war, ist er auch heute noch; wollte er auf seine mehr oder weniger für lüsterne Augen älterer Herren bestimmten Themata verzichten, ich fürchte sehr, er würde weniger Bewunderer finden, trotz seiner virtuosen Technik. Dann sind da noch zu nennen: Loys Delteil, der jetzt die Nadel weggelegt hat und sich durch die Abfassung und Heraus-

gabe eines modernen »Bartsch« verdient macht. — Le Peintre-Graveur illustré du XIX et XX siècle nennt er das vortreffliche Werk —, Gaston de Latenay, Raoul du Gardier, Etienne Moreau-Nélaton, Victor Prouvé, François T. Simon, den ich bei den Ausländern hätte nennen müssen, denn er ist Tscheche, Jacques Villon und einige andere sehr sehenswerte und tüchtige Radierer. Alles in allem ist man den Veranstaltern der Ausstellung dankbar, denn in dem ungeheuren Kunstmeere der Salons verschwindet die Griffelkunst durchaus, und man hat nie ordentlich Gelegenheit, sie nach Gebühr eingehend zu studieren. Diese Sonderausstellungen bieten dazu Gelegenheit, und das muß man dankbar anerkennen, wenn auch lange nicht alle interessanten französischen Radierer hier vertreten sind.

Eine retrospektive Ausstellung der Arbeiten Georges Seurats gibt uns Gelegenheit, die heute schon fast abgetane Richtung der Neo-Impressionisten in ihren Anfängen zu studieren. Einer von ihnen, der dem eigentümlichen Malverfahren treu geblieben ist, das Seurat »erfunden« hatte und das neben ihm besonders von Theo van Rysselberghe, Croß und Signac angewendet wurde, hat ein kleines Büchlein über die Technik der Neo-Impressionisten geschrieben. Paul Signac, denn er ist der Verfasser dieser Schrift, beruft sich darin auf Eugen Delacroix, der in einem Tagebuch rät, man solle grüne und violette Töne nebeneinander auf die Leinwand setzen, ohne sie vorher auf der Palette gemischt zu haben. Signac hätte bei genauerem Studium gewiß noch andere und ältere Vorfahren aufstöbern können. In einem Buche, wo man das nicht suchen würde, nämlich in dem vor einem halben Jahrhundert erschienenen und von Goncourt eingeleiteten Tagebuche des deutschen Radierers Wille, der siebzig Jahre lang in Paris gelebt hat und hier der Patriarch der Radierung des achtzehnten Jahrhunderts war, finden sich im Anhange Bemerkungen des ebenfalls aus dem achtzehnten Jahrhundert stammenden Kunstschriftstellers Bachaumont über die von Wille in seinen Tagebüchern genannten Künstler. Da steht von dem wunderbar reizenden Stillebenmaler Chardin: »Er hat eine sonderbare Maltechnik: er setzt seine Farben eine neben die andere, fast ohne sie zu mischen, so daß seine Malerei fast wie Moasik oder eingelegte Arbeit aussieht, wie die mit der Nadel ausgeführten Stickereien, die man point carré nennt.«

Chardin ist also eigentlich ein noch echterer Stammvater des Neo-Impressionismus als Delacroix, der zwar einmal in einer Tagebuchnotiz die Nichtmischung der Farben empfiehlt, in seinen Arbeiten aber diese Methode fast niemals angewendet hat. Sei dem, wie ihm wolle, jedenfalls hat Seurat die Technik erneuert und ist dabei ohne Zweifel über das rechte Ziel hinausgeschossen. Denn so gut sich diese Tüpfelmanier auch für gewisse Zwecke eignen mag, zu allem taugt sie gewiß nicht. Außerdem kann man von dieser wie von allen Techniken und Malweisen sagen: sie sind alle gut, wenn sie von dem rechten Mann benutzt werden. Chardin war ein ganz großer Maler, ein wirklicher Meister, und mit irgend einer Methode hätte er Großes erzielt. Rembrandt, Velasquez, Tizian hätten mit Tupfen oder Strichen, mit Pinsel oder Spachtel, mit einem Besenstiel oder mit den bloßen Fingern großartige Malereien geschaffen. Die Methode ist überhaupt Nebensache. Seurat aber war keineswegs ein großer Meister: wenn er nicht diese auf den ersten Blick so verwunderlich aussehende Pünktchenmanier erfunden hätte, würde kein Mensch vor seinen Bildern stehen bleiben. Er steht und fällt mit seiner Technik. Die besten Sachen, die in den Ausstellungsräumen des Kunsthändlers Bernheim von ihm zu sehen sind, sind seine Zeichnungen, worin er sich als achtenswerter Beherrscher der allein mit schwarz und weiß zu erreichenden Lichtwirkungen zeigt. Man denkt vor diesen Blättern, daß Seurat eigentlich zum Radierer geboren war, weit mehr als zum Maler.

Da Seurat schon im Alter von 31 Jahren gestorben ist, bleibt der Umfang seines Lebenswerkes nur gering. Fast alle seine größeren dekorativen Gemälde, dazu viele Studien und Vorarbeiten, sind bei Bernheim zu sehen. Sie sind alle schon bekannt, wenigstens für den mit den älteren Pariser Kunstaustellungen Vertrauten. Immerhin ist es gut, sich vor ihrer Gesamtheit über die Bedeutung Seurats klar zu werden. Um dekorativ zu wirken, gab er seinen menschlichen Gestalten eine hieratische, beinahe geometrische Form, die zuerst beinahe komisch wirkt. Man hält ihn für unbeholfen, aber die daneben hängenden Vorarbeiten zeigen, daß er einen lebendigen und modernen Menschen sehr wohl zeichnen und auch malen konnte. Er wollte die menschliche Gestalt auf ihre Synthese zurückbringen, und daraus entstanden dann diese kegelförmigen Frauen und diese Männer und Tiere, die aus einem Kasten Nürnberger Holzspielsachen genommen scheinen. Die sehr oft unruhig herumwirbelnden Pünktchen machen den komischen Eindruck noch stärker: man hält die Sache für eine gegen Holzpuppen geführte Konfettischlacht. Unverkennbar ist aber doch das starke Wollen und Ringen, das fleißige Suchen und rastlose Tasten des Künstlers, und es ist immerhin möglich, daß seine Bewunderer recht haben, und daß er bei längerem Leben eine wirklich großartige dekorative Arbeit geschaffen hätte. Aber allzu wahrscheinlich ist das wirklich nicht, und wie er in seinem Lebenswerke vor uns steht, erhebt sich Seurat nur durch seine auffallende Technik über das Gewöhnliche und Mittelmäßige. Und vermutlich ist es falsch, aus dem Suchen und Probieren des Jünglings auf die nachmals von dem Manne zu leistende Arbeit zu schließen. Denn wer versucht und probiert nicht als Jüngling? Selbst die nachmals ganz die ausgetretene und breite Landstraße entlang ziehenden Lieferanten gangbarer Kunstware haben häufig in ihrer Jugend zu den Suchern, ja sogar zu den Drängern und Stürmern gehört. Für die weitere Laufbahn beweist das nichts, und vielleicht säße jetzt Seurat als schulmeisterlicher akademischer Brotmaler unter uns, wenn ihm ein längeres Leben beschieden worden wäre.

Jedenfalls hat seine Technik ihn überlebt, daß ihr aber die siegreiche Laufbahn beschieden sein wird,

die Seurat, Signac und die andern Neo-Impressionisten von ihr erhofften, wird von Tag zu Tag unwahrscheinlicher, denn obschon sich in Frankreich wie anderswo recht tüchtige und begabte Maler den Pointillismus angeeignet haben, ist doch eigentlich nirgends eine ganz große und durchschlagende Arbeit in dieser Technik geschaffen worden. Henri Martin, der dem Besucher der Ausstellungen sicherlich zu allererst einfällt, wird von den Neo-Impressionisten nicht als Genosse anerkannt und ist es auch nicht, denn obschon er mit Pünktchen und Strichen arbeitet, nimmt er es doch mit der Vermischung der Farben nicht so genau, und bald setzt er sie unvermischt nebeneinander auf die Leinwand, bald mischt er sie auf der Palette. Und so ist der bekannteste Neo-Impressionist selbst dem Neo-Impressionismus untreu geworden. Die andern, besonders van Rysselberghe, haben sehr tüchtige dekorative Malereien geliefert, deren einige beweisen, daß diese Technik in der Tat eine größere Leuchtkraft bindet und entfaltet als das Mischen auf der Palette, aber das eigentliche große und unbestrittene Meisterwerk ist uns der Neo-Impressionismus schuldig geblieben.

Am achtundzwanzigsten Februar dieses Jahres vollendete Felix Ziem sein 88. Lebensjahr, und bei dieser Gelegenheit findet in Nizza eine Ausstellung seiner Arbeiten statt. Ziem ist einer jener Malgreise, deren es noch mehrere unter uns gibt — Harpignies zum Beispiel —, die erst mit dem Tode auf die Arbeit verzichten. Aber ihn darum mit Tizian zu vergleichen, ist doch nicht ganz recht. Tizians Beispiel ist nicht darum merkwürdig, weil er mit neunzig Jahren noch gemalt hat, sondern weil er mit neunzig Jahren *gut* gemalt hat. Malende Neunziger hat es schon sehr viele gegeben, und gibt es auch heute noch, aber *gut* malende Neunziger kommen kaum alle hundert Jahre einmal vor. Ziem gehört nicht zu ihnen. Zwar fabriziert er rastlos darauf los, und wenn er in Paris ist, liefert er aus seinem Atelier hoch oben auf dem Montmartre jede Woche mindestens *eine* Ansicht von Venedig an die Händler der Rue Laffitte, aber man muß die Bilder, die er vor fünfzig und sechzig Jahren gemalt hat, nicht kennen, um in diesen Chromos wirkliche »Ziems« zu sehen. Die schönsten und herrlichsten Ziems stammen aus einer Zeit, wo man ihn eigentlich noch gar nicht kannte, und auch diese wunderschönen Bilder von ihm sind unbekannt: in den Pariser Museen findet sich keines davon, und der Schreiber dieser Zeilen fand den schönsten Ziem, der ihm je vorgekommen ist, in Petersburg in der Sammlung eines Liebhabers, der seine Bilder der russischen Akademie der schönen Künste vermacht hatte. Das war ein ganz kleines Bildchen, das in seinen silbernen Tönen beinahe an Corot erinnerte, nur brillanter und prächtiger war es.

Die bekannten Bilder von Ziem aber sind nicht silbern, sondern sie schmettern Fanfaren in gold und purpur, und diese Fanfaren waren dreißig Jahre lang von seltsam schöner und prächtiger Melodik und rauschend fremdartiger Harmonie, um dann in den letzten zwanzig Jahren zu lärmender Jahrmarktsmusik zu werden. Leider ist gerade diese Jahrmarktsmusik am bekanntesten geworden, und Ziem selber ist daran schuld, denn er hat der Stadt Paris für ihr Museum im Kleinen Palais einige hundert Bilder von dieser Manier geschenkt. Man muß die am nämlichen Orte aufliegenden Aquarellskizzen betrachten, die nicht auf dem Montmartre, sondern in Venedig selber entstanden sind, um eine wirkliche Ahnung zu bekommen, welch ein prächtiger und dabei doch delikater Kolorist Ziem gewesen ist. Und dann erst wird man Theophil Gautier zustimmen, der schon vor fünfzig Jahren in einem schwungvollen Aufsatze den »Venezianer« Ziem feierte.

Ziem trägt einen Namen, der eher deutsch als französisch klingt, aber er ist darum doch nicht gerade deutscher Abstammung, obgleich auch deutsches Blut in ihm fließt. Er stammt von einem halben Dutzend verschiedener Völker ab. Geboren ist er in Beaune in Frankreich, sein Vater war deutschpolnischer Schneider, der als Kriegsgefangener in den Kriegen Napoleons dahingekommen war, und der Vater dieses kriegerischen Schneiders war gar ein türkischer Baschibasuk, der wiederum als Kriegsgefangener nach Polen gekommen war und sich daselbst verheiratet und den Namen seines Schwiegervaters angenommen hatte. Die Türken, die Polen, die Deutschen, die Franzosen können also auf Ziem Anspruch machen, aber seine eigentliche Heimat ist Venedig. Zwar hat er auch Konstantinopel besucht und geschildert, eine Weile gehörte er sogar zu den Leuten von Barbizon, und aus jener Zeit stammen wohl die herrlichen Bilder mit dem wunderbaren Silberton, aber Venedig ist doch sein wahres Vaterland, und ein gutes halbes Jahrhundert lang hat er sonst nichts geschildert als die Paläste, Kanäle und Schiffe der Lagunenstadt. Solange er mehr in Venedig als in Paris lebte und arbeitete, blieben seine Bilder jauchzende Farbenfanfaren, seit er aber nur noch von den Reminiszenzen zehrte und auf dem Montmartre Venedig malte, fingen die Sachen an, banal und gemein zu werden. Daran tragen die urteilslosen Käufer freilich die größte Schuld, die nur den Namen bezahlen, jedenfalls aber kann man sich eines leisen Bedauerns nicht erwehren, daß ein Mann, der ein Menschenalter hindurch so herrliche Werke geschaffen hat, im Alter seinem glänzenden Lebenswerke ein so nachteiliges Ausklingen zufügen mußte.

Die Pariser Künstlerkreise beschäftigen sich soeben wieder einmal mit der Frage ihrer Tantiemen, wenn man das so nennen kann. Bekanntlich ist es ein beliebtes und oft abgeklappertes Thema, das Los der Hinterbliebenen des Künstlers zu beklagen, der erst nach seinem Tode zur Geltung kommt. Man bedauert die Witwe oder die Waisen, die sich vielleicht kümmerlich durchs Leben schlagen müssen, während die Besitzer der Bilder des toten Malers ein Bombengeschäft mit den Werken des Verstorbenen machen. Am liebsten erzählt man dabei die Geschichte von Millet, der seinen »Angelus« für zwei- oder dreitausend Franken verkauft hatte, während dieses Bild schließlich den gewaltigen Preis von 800000 Franken brachte.

Diese Geschichte ist eigentlich nicht recht vorbildlich, wenigstens nicht für dieses Thema. Sie könnte eher als Schulbeispiel der Geschäftsmethoden der Kunsthändler angeführt werden. Denn in Wirklichkeit sind niemals 800000 Franken für den »Angelus« gezahlt worden, und es handelte sich damals, wie jetzt sehr häufig bei den neuesten und allerneuesten »Meistern«, um eine Spekulation der Händler, welche bei den Versteigerungen die Preise ihrer Leute durch fiktive Käufe in die Höhe treiben, um nachmals von dem künstlich geschaffenen hohen Stand der Preise zu profitieren.

Das hindert aber nicht, daß in der Tat sehr häufig nach dem Tode ihres Urhebers der Preis der Kunstwerke steigt. Das war nicht nur mit Millet, sondern auch mit Lépine, Jongkind, Monticelli, Feuerbach, Leibl und hundert anderen so. Es ist aber wohl nicht ganz richtig, wenn man sagt, daß die Familie des Künstlers von diesem Steigen der Preise nichts hätte. Die Fälle sind doch wohl sehr selten, wo die Familie eines Malers gar keine Bilder oder gar nicht einmal Skizzen von ihm geerbt hätte. Wenn sie gleich nach dem Tode des Künstlers, nur um den raumeinnehmenden Plunder los zu werden, alles in Bausch und Bogen losschlägt, dann hat sie es ja schließlich nur sich selbst zuzuschreiben, wenn sie dabei ein schlechtes Geschäft macht. In den allermeisten Fällen aber bleibt doch etwas, wenn nicht vieles, bei der Familie, und diese hat dann von der Steigerung der Preise den gleichen Vorteil wie alle anderen Besitzer von Bildern des Verstorbenen.

Es gibt aber noch einen anderen Fall, der mindestens ebenso häufig oder vermutlich noch viel häufiger ist als die Steigerung der Preise nach dem Tode des Urhebers; die Preise können nämlich auch fallen und tun dies sogar unheimlich oft. Leute, denen bei Lebzeiten für ein Porträt zehn- und zwanzigtausend Mark gezahlt wurden, sind zehn oder zwanzig Jahre nach ihrem Tode dermaßen vergessen, daß man ihre Schinken kaum mit dem einstigen Preise des Rahmens bezahlt. Fürsten und Könige flehten dereinst den Maler Hackert, den wir heute eigentlich nur noch durch Goethe kennen, an, für sie zu arbeiten, die russische Regierung ließ eigens ein Kriegsschiff in die Luft sprengen, damit er eine ordentliche Seeschlacht für die Kaiserin malen könne, heute haben seine Bilder überhaupt keinen Marktwert. Und man könnte für jedes Beispiel, wo die Bilder eines Malers nach seinem Tode gestiegen sind, zwölf anführen, wo das Gegenteil eingetreten ist.

Wenn man also, wie es die französischen Künstler jetzt verlangen, dem Bilderbesitzer bei jedem Verkaufe zwei Prozent seines Gewinnes für den Künstler abnehmen will, so könnte er dagegen den Spieß umkehren und seinerseits von dem Künstler oder von seiner Familie verlangen, daß dieser zwei Prozent seines Verlustes trage, wo ein solcher eintritt. Denn was dem einen recht ist, muß dem anderen billig sein. Es ist aber wahrscheinlich, daß es bei den Wünschen der Künstler bleiben wird, denn die Entnahme der zwei Prozent dürfte auf die größten Schwierigkeiten stoßen. Man könnte das nur für die in öffentlichen Versteigerungen verkauften Kunstwerke durchführen, sonst gibt es ja keine Kontrolle für Bilderverkäufe. An den Schwierigkeiten der Ausführung wird also die Idee wohl scheitern, und die Bildersammler werden nicht in die Lage kommen, den teilweisen Ersatz ihrer Verluste von den Künstlern und ihren Familien zu verlangen.

KARL EUGEN SCHMIDT.

ZUR DATIERUNG DER WERKE CRANACHS

Unter den »altdeutschen« Gemälden aus der Nikolaikirche zu Leipzig, die jetzt im Leipziger Museum hängen, und über die Quandt und Goethe 1815 die erste Mitteilung gemacht haben, befindet sich auch eine Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit. Sie ist wiederholt abgebildet worden: bei Gurlitt in den Bau- und Kunstdenkmälern der Stadt Leipzig, Tafel 6, bei Flechsig in den Tafelbildern Lukas Cranachs des Ältern und seiner Werkstatt, Tafel 16, neuerdings auch bei Schreiber in den Meisterwerken des Städtischen Museums zu Leipzig, Tafel 7. Gottvater, thronend in prächtigem Mantel und mit der dreifachen Krone auf dem Haupte, hält den Leichnam Christi auf dem Schoße; auf dem einen Knie Christi sitzt die Taube. Zur Linken kniet Maria, rechts der Heilige Sebastian mit einem Bündel Pfeile im Arm. Dicht vor Sebastian liegen auf dem Erdboden angekleidet zwei Männer und eine Frau, der eine Mann auf dem Bauche, die Frau und der andre Mann auf dem Rücken. Umgeben ist die ganze Gruppe von zahlreichen Engelchen, von denen die obern die Marterinstrumente tragen. Das Verdienst, das Bild zuerst als ein Werk Cranachs erkannt zu haben, gebührt Flechsig, der es 1899 für die Dresdner Cranachausstellung mit ausgewählt hatte. Gurlitt hatte es nicht erkannt. In Dresden, wo es allgemein als ein gutes eigenhändiges Werk Cranachs anerkannt wurde, schwankte man nur über seine Datierung. Flechsig schreibt, es möge »um 1513« entstanden sein, und da es Hinweise auf die Pest enthalte (die am Boden liegenden Menschen und den Heiligen Sebastian, der ja, neben Rochus und Valentin, auch als Schutzpatron gegen die Pest galt), so werde sich vielleicht die Entstehungszeit noch genauer bestimmen lassen. Friedländer setzte das Bild in seiner Besprechung der Cranachausstellung (Repertorium für Kunstwissenschaft 1899) »ungefähr 1514« an. Woermann in seiner Besprechung der Ausstellung (Zeitschrift für bildende Kunst N. F., Bd. XI, 1900) schloß aus gewissen Kennzeichen des Bildes, daß es »nicht vor der zweiten Hälfte des Jahres 1515, aber auch nicht viel später« entstanden sein könne.

Woermann hat Recht. Was noch niemand bemerkt hat, ist folgendes: das Bild ist das Altarbild, das die Leipziger Schützenbrüderschaft, die »Sebastiansbrüderschaft«, im Jahre 1515 von Lukas Cranach bezogen hat. Die Schützen hatten in der Nikolaikirche ihren eignen Altar, den Altar Corporis Christi, für den sie im Laufe des 15. Jahrhunderts tägliche Messen gestiftet, auch Meßgewänder und Kleinodien angeschafft hatten. Aus ihrem verloren gegangnen ältesten Bruderbuche gibt Vogel in seiner »Leipziger Chronik«

(S. 180) das Verzeichnis alles dessen, was von 1443 bis 1519 ihrem Altar gewidmet worden war. Darin heißt es: »Anno 1488 haben die Brüder S. Sebastian die Tafel auf den Altar Corporis Christi gekauft um 90 rheinische Gulden. Anno 1515 haben die Brüder die neue Tafel in S. Sebastians Capell von Meister Lucas kauft um 65 Gulden.« Diese »neue Tafel« ist unser Bild. Es wird nicht oft vorkommen, daß eine aus innern Gründen so genau angesetzte Datierung, wie die Woermannsche, nachträglich durch ein äußeres, urkundliches Zeugnis so erfreulich bestätigt wird.

An eine Pest als unmittelbaren Anlaß zu der Stiftung des Altarbildes ist also nicht zu denken. Da aber, wenn die Chroniken recht berichten, in der Tat 1515 auch eine ansteckende Krankheit in Leipzig herrschte — schlimm kann sie zwar nicht gewesen sein, denn es findet sich weder in den Stadtrechnungen noch in den Ratsbeschlüssen eine Spur davon, aber auch die harmloseste Seuche nannte man ja damals »Pestilenz« — so wird man die drei Sterbenden haben hinzufügen lassen, um so den Heiligen Sebastian beiläufig auch als Schutzpatron gegen Seuchen zu kennzeichnen.

Leipzig. *G. WUSTMANN.*

NEKROLOGE

Am 19. Februar starb in Dresden wenige Tage vor Vollendung seines 81. Lebensjahres der Landschaftsmaler **Heinrich Gärtner**, der letzte Vertreter der historischen Landschaftsmalerei, die in Deutschland im 19. Jahrhundert in ihm, in Karl Rottmann, Friedrich Preller dem Vater und dem Sohn und Kanoldt ihre bedeutendsten Vertreter gefunden hatte. Er war am 22. Februar 1828 in Neustrelitz geboren, hatte sich in Berlin unter Wilhelm Schirmer, in Dresden unter Ludwig Richter ausgebildet und dann in Italien, namentlich in Rom, wo er eine Reihe von Jahren sich aufhielt, die entschiedene Richtung seiner Kunst gewonnen. Nach Deutschland zurückgekehrt, ließ er sich in Berlin nieder, bis er in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts nach Leipzig übersiedelte, wo er aber nur wenige Jahre weilte, um dann nach Dresden zu gehen, wo er die letzte Zeit seines Lebens meist in Siechtum verbracht hat. Seine Hauptwerke sind Wandmalereien, die sich großenteils in öffentlichen Gebäuden befinden. Zu Anfang der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts konkurrierte er mit bei der Ausmalung der einen Loggia im Museum der bildenden Künste in Leipzig, wobei er den zweiten Preis errang, während Theodor Große den ersten und die Ausführung der Arbeit erhielt. Hierfür ward er später aufs schönste durch einen ihm nahestehenden und sehr befreundeten Leipziger Kunstfreund entschädigt, den im vergangenen Jahre verstorbenen bekannten Verlagsbuchhändler Alphons Dürr, der von Gärtner in seinem Auftrage den mittleren der südlichen Skulpturensäle im Museum der bildenden Künste mit einem friesartig unterhalb der Decke herumlaufenden, durch Pilaster tektonisch gegliederten Zyklus von vierzehn Landschaften ausmalen ließ, die, in Wachsfarben ausgeführt, vierzehn Hauptstücke der Plastik darstellen. Der Zyklus wurde 1879 vollendet (vgl. Zeitschr. f. b. K. 1879, p. 259; Kunstchronik 1879, Sp. 317). Weiterhin befinden sich Wandgemälde von ihm im Landwirtschaftsministerium in Berlin, im Gymnasium zu Elbing (die Akropolis von Athen und der Festplatz des alten Olympia), im Vestibül der Königl. Hofoper in Dresden (Lünettenbilder), in Landhäusern des Grafen Lanna in Prag und Gmunden und anderwärts. Seine liebenswürdigste Schöpfung ist die Ausmalung eines kleinen, idyllischen Raumes in einem Landsitz in Connewitz bei Leipzig, den er im Auftrage seines Gönners Alphons Dürr mit einer Reihe südlicher Landschaften ausschmückte, die er mit Staffagefiguren nach Apulejus' bekanntem Märchen »Amor und Psyche« belebte. Ölgemälde seiner Hand besitzen u. a. die Königl. Gemäldegalerie in Dresden und das Museum der bildenden Künste in Leipzig. Die Stärke seiner Kunst lag, wie bei den meisten Vertretern seiner künstlerischen Richtung, in der Darstellung der südlichen, klassischen Landschaft, deren Reize in Form und Farbe sein Auge mit der ganzen Liebe eines echten Künstlers erfaßt hatte. *V.*

Am 7. März ist in München Professor **Aloys Hauser**, der berühmte Bilder-Restaurator, achtundsiebzig Jahre alt, gestorben. Seit 1875 war er Restaurator an der Alten Pinakothek. Bekannt war seine Vertrautheit mit maltechnischen Fragen, die ihn in Verbindung mit einer außerordentlichen Geschicklichkeit zu seinen verantwortungsvollen Arbeiten in so hohem Maße befähigte. Er war am 17. Februar 1831 in Hohenzollern in einfachen Verhältnissen geboren. Sein Sohn wirkt, dem Vater ebenbürtig, als Restaurator der Berliner Galerie.

August Mau †. Das Deutsche archäologische Institut in Rom hat einen schmerzlichen Verlust erlitten durch das plötzliche Hinscheiden August Maus, welcher drei Tage nach dem Tode seiner Frau im achtundsechzigsten Lebensjahre gestorben ist. Als zweiunddreißigjähriger Mann war er aus Gesundheitsrücksichten, sein Lehreramt am Gymnasium in Glückstadt verlassend, aus dem fernen Holstein nach Rom gekommen und bald als Hilfsarbeiter Henzens in das Archäologische deutsche Institut eingetreten, dem er bis in seine letzten Tage hinein als tätiges Mitglied angehört hat. Seine wissenschaftliche Tätigkeit entfaltete sich vornehmlich in der Schilderung Pompejis und aus diesem emsigen Studium der toten Stadt entsprang sein großes Werk über die campanische und römische Malerei, welches grundlegend ist für diesen Zweig der klassischen Altertumswissenschaft. Der vorzügliche Gelehrte war aber nicht minder als Mensch geachtet und geliebt. Der Einladung zur Totenfeier zu seinen Ehren, kann man sagen, folgte alles, was in Rom sich mit Altertumswissenschaft beschäftigt. In dem großen Saale der Bibliothek des Archäologischen Instituts auf dem Kapitol, wo die Leiche zwischen herrlichen Blumen aufgebahrt war, hatten sich die Leiter, Mitglieder und Stipendiaten der verschiedenen archäologischen Institute versammelt und die Direktoren der größeren staatlichen italienischen Museen und Galerien Roms. Von Monsignor Duchesne bis Professor Pigorini, von Professor Gatti, dem getreuen Mitarbeiter Maus unter Henzens Leitung, bis zu Geheimrat Kehr fehlte keiner. Alle waren gekommen, um dem hochgeschätzten Gelehrten, dem lieben Freund die letzte Ehre anzutun. Die schmerzdurchbebte Rede, mit welcher Professor Studniczka dem Verstorbenen das letzte Lebewohl sagte, fand in allen Herzen einen aufrichtigen, tiefempfundenen Nachklang. *Federico Hermanin.*

× In Berlin ward am 12. März der Bildhauer **Ferdinand Lepcke** im Alter von 43 Jahren von einer Lungen- und Rippenfellentzündung hinweggerafft. Mitten aus emsiger Arbeit und neuen Plänen hat der Tod ihn abberufen. Lepcke war am 23. März 1866 in Koburg geboren. Er gehörte dann zu den wenigen Berliner Bildhauern, die vom Handwerklichen her ihren Weg genommen haben. Seine erste Ausbildung erhielt er im Atelier der Gebrüder Biber und auf dem Berliner Kunstgewerbemuseum. Dann erst (1883—90) besuchte er die Akademie, wo er besonders Fritz Schaper nahe trat. Lepcke gehörte nicht zu den Pfadfindern und Revolutionären der Kunst, aber in seinen Arbeiten lebte ein gesundes, sicheres Können und ein unge-

mein ausdrucksvolles Formgefühl. Sein Hauptwerk ist der große Sintflutbrunnen in Bromberg, der barocke Monumentalmotive in eigener und persönlicher Auffassung verwertete und eine Fülle von Menschen- und Tiergestalten zu originellen Gruppen ordnete. Als junger Künstler von 27 Jahren schon erhielt Lepcke den großen Staatspreis, bald darauf die goldene Medaille. Zahlreiche Bildnisbüsten, Grabdenkmäler und dekorative Arbeiten entstanden in seinem Atelier. Die Nationalgalerie kaufte 1897 die Statue »Der Bildhauer«, der jetzt in den Anlagen vor der Säulenhalle der Museumsinsel aufgestellt ist. Zu erwähnen sind ferner noch seine Rückert-Herme im Viktoriapark auf dem Berliner Kreuzberg, der Stubenrauch-Brunnen in Teltow, Kriegerdenkmäler in Apolda und Gütersloh, das Standbild Justus Jonas in der neuen Wittenberger Schloßkirche. Auf der großen Berliner Ausstellung des vergangenen Sommers war Lepcke durch die schöne Figur einer »Bogenspannerin« vertreten.

Am 10. März ist in München Professor **Alwin Schultz**, der Kunst- und Kulturhistoriker, gestorben. Er war am 6. August 1838 in Muskau geboren, habilitierte sich 1866 an der Breslauer Universität und wurde 1882 ordentlicher Professor in Prag. Seit 1903 lebte er in München im Ruhestand. Seine bekanntesten Werke sind die »Allgemeine Geschichte der bildenden Künste«, »Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert« und »Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger«; zu erwähnen ist ferner seine im Jahre 1878 erschienene Arbeit über die Marienlegende. Außerdem schrieb er verschiedene Abhandlungen über die Kunstgeschichte seiner engeren Heimat, der Provinz Schlesien.

Großfürst Wladimir †. In dem am 4./17. Februar verschiedenen Großfürsten Wladimir Alexandrowitsch, dem 1846 geborenen dritten Sohne Alexanders II., betrauert die russische Kunstwelt einen Protektor von warmem Herzen und feinem Verständnis. Obwohl fast sein ganzes Leben lang in hohen militärischen Ämtern stehend, hat der verstorbene Großfürst als Präsident der Kaiserlichen Akademie der Künste stets sein Interesse dem Kunstleben zu bewahren gewußt. Er ging bis ins Detail und nur wenige Nebensächlichkeiten sind während seines Präsidiums in der obersten russischen Kunstinstitution ohne sein persönliches Zutun entschieden worden. Auch für ältere Kunst besaß der Verblichene lebhaftes Interesse, wie er bei seinen häufigen Besuchen in der Eremitage bewies, deren Bestand er ungewöhnlich genau kannte. Ebenso interessierte ihn die Baugeschichte Petersburgs sehr lebhaft und war seinem ausgezeichneten Gedächtnis immer gegenwärtig. Großfürst Wladimir hat sich auch als Sammler, wenn auch nicht in sehr bedeutendem Maße betätigt.

Cesare Biseo ist gestorben und mit ihm verliert Rom einen seiner sympathischsten Künstler. Im Jahre 1848 hier geboren, gehört er einer Künstlerfamilie an und sein Vater schmückte mit neuklassischen Dekorationen die Säle, welche der Fürst Torlonia in der alten Burg von Bracciano erneuern ließ. Seinem Sohn haftete aber nichts von der akademischen Art an und er war einer der natürlichsten aus der älteren römischen Malergeneration. Als junger Mann begleitete er die italienische Mission an den marokkanischen Hof, und Afrika und die Wüste wurden ihm so lieb, daß es ihn immer wieder hinzog und seine Orientbilder zu den besten dieser Art gehören. Es sind Kompositionen, die sich von den sonstigen unterscheiden, weil der Künstler sich am wenigsten um die Staffage von Menschen und Tieren kümmerte und sich meistens nur mit der Wiedergabe der wunderbaren Lichtwirkungen der Wüste beschäftigte. In den letzten Jahren seines Lebens hatte er sich mit Feuereifer der Radierung hingegeben und es gibt von ihm einige große Blätter, darunter zwei Palatindarstellungen und ein Kolosseumsbild, in welchem sich seine hochpoetische Künstlerseele in ihrem hellsten Lichte zeigt. *Fed. H.*

Am 26. Februar ist in Paris der bekannte Karikaturist Emmanuel Poiré, der unter dem Pseudonym **Caran d'Ache** zeichnete, im fünfzigsten Lebensjahre gestorben. Er stammte aus einer seit 1812 in Rußland ansässigen französischen Familie und ist in Moskau 1858 geboren. Chronique parisienne, Chat Noir, Vie parisienne, vor allem der Figaro haben zahlreiche seiner sehr persönlichen Zeichnungen gebracht, in die er mit wenigen Strichen eine treffende Charakteristik hineinzulegen wußte.

PERSONALIEN

× Zum **Leiter der Weimarischen Museen,** mit Ausnahme des Goethe-Nationalmuseums, ist als Nachfolger von Karl Kötschau, der am 1. April an das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum übersiedelt, nunmehr der Kabinettssekretär des Großherzogs Wilhelm Ernst, *Freiherr Dr. Hans von der Gabelentz-Linsingen,* ernannt worden. Der neue Direktor, der das alte Weimarer Museum und das jüngere Museum für Kunst und Kunstgewerbe zusammen verwalten wird, entstammt der in der Wissenschaft wohlbekannten thüringischen Adelsfamilie. Er ist 1872 geboren und war vor der Berufung an den Weimarischen Hof, zu dem er aus früher Zeit nahe Beziehungen hatte, Privatdozent der Kunstgeschichte an der Münchner technischen Hochschule. Seine bisherigen literarischen Hauptarbeiten sind eine Monographie über die »Mittelalterliche Plastik in Venedig« und eine Studie über die »Kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter, ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre«. Des neuen Herrn, der nunmehr ein Hofamt mit dem Posten eines Museumsdirektors verbindet, wartet eine schöne und dankbare, wenn auch schwierige Arbeit: die längst ersehnte Umgestaltung des Weimarer Museums, die Kötschau schon in die Wege geleitet hat, aber nicht zu Ende führen konnte. Der Reichtum dieser Sammlung konnte bei der bisherigen Anordnung und Organisation nicht entfernt erkannt und seinem Werte nach geschätzt werden. — Der Posten des Direktors des Goethe-Hauses, den Kötschau ebenfalls versah, ist noch nicht endgültig besetzt.

× **Hugo Lederer** ist zum ordentlichen Mitgliede der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin gewählt worden.

× Prof. **Heinrich Wölfflin** von der Berliner Universität hat einen dreimonatigen Urlaub angetreten. Er wird seine Vorlesungen im Sommersemester demgemäß erst nach Pfingsten beginnen.

Dr. Rubensohn ist zum Leiter der großen *ägyptischen Kunstsammlungen* aus dem Besitze des Großkaufmanns Pelizaeus, die der Stadt *Hildesheim* zum Geschenk gemacht wurden und für die ein ganzes Museum eingerichtet wurde, aus Kassel berufen worden.

WETTBEWERBE

× Am 10. März fand im Berliner Künstlerhause die erste Sitzung des Preisgerichtes für das **Fritz Reuter-Denkmal in Stavenhagen** statt, dem der Bürgermeister der mecklenburgischen Stadt und von Künstlern die Herren Adolf Brütt (Weimar), Brunow (Berlin), Schultze-Naumburg und Bruno Schmitz beiwohnten. Es wurde beschlossen, einen *Wettbewerb* für alle deutschen Künstler auszuschreiben, für den vier Preise von 3000, 1500 und 1000 Mark in Aussicht genommen sind. Für die Ausführung stehen 50000 Mark zur Verfügung. Man hofft, das Standbild am 7. November 1910, an Reuters hundertstem Geburtstag, enthüllen zu können. Als Schlußtermin für die Einlieferung der Entwürfe wurde der 1. Juli d. J. festgesetzt.

Im Wettbewerb um die Bebauung des Marktplatzes und den Neubau eines Rathauses zu Delmenhorst wurden zwei Preise von je 1500 Mark den Architekten Emmingmann in Berlin und Hein & Stoffregen in Bremen verliehen. Den dritten Preis erhielten Hans und Heinrich Lassen in Bremen.

Zur Ausgestaltung des **Platzes vor dem Steglitzer Rathause** wird unter den Architekten, Bildhauern und Gartenkünstlern von Groß-Berlin ein Wettbewerb zum 1. Mai d. J. erlassen. An Preisen sind 1000, 600 und 400 Mark ausgesetzt.

DENKMALPFLEGE

Auch die Stadt **Magdeburg** hat jetzt auf Grund des Gesetzes vom 15. Juli 1907 ein *Ortsstatut gegen die Verunzierung der Straßen und Plätze* erlassen, dessen Handhabung in den Händen der Baupolizei und eines künstlerischen Beirates liegt.

DENKMÄLER

× Die Gestaltung des **Abbe-Denkmals** in Jena ist nun endgültig bestimmt. Das Komitee hat einstimmig beschlossen, den von Henri van de Velde ausgearbeiteten Entwurf ausführen zu lassen. Danach sollen in eine tempelartig gehaltene Architektur die Reliefs von Constantin Meuniers Denkmal der Arbeit eingelassen werden, die man von den Erben des belgischen Bildhauers erwerben will, und eine Herme Abbes, für die man Max Klinger zu gewinnen hofft, soll in dem Bau zur Aufstellung gelangen.

Ein **Denkmal für Giovanni Segantini** soll in Arco am 28. September enthüllt werden, es ist ein Werk des italienischen Bildhauers *Bistolfi* und stellt in Bronzeguß den Künstler in Gebirgstracht dar.

FUNDE

Albenga (Ligurien). Auf dem rechten Ufer des Flusses Centa, unter den Ruinen des einstigen Hospizes der Johanniter, welche aus dem dreizehnten Jahrhundert stammen, sind altrömische Mauern zum Vorschein gekommen. Es handelt sich, soviel es scheint, um die Überreste einer großen Thermalanlage und einiger Gräber.

ARCHÄOLOGISCHES

Das Louvre-Museum hat vor kurzem **aus dem Besitz des Mr. Humphry Ward den früher Borghesischen berühmten Marmorkopf** erworben, der auf den Ausstellungen des Burlington Fine Arts Clubs 1893 und 1903 solches Aufsehen erregt hatte. Die Literatur über den unter dem Titel »Humphry Ward-Kopf« in der Archäologie bekannten Kopf ist eine große. Neuerdings widmet ihm Eugénie Strong in dem Januarhefte der Gazette des Beaux-Arts — welche ausgezeichnete Zeitschrift mit dieser Nummer ihr 50jähriges Jubiläum feierte, was doch in Deutschland auch registriert werden soll — wieder einen größeren Aufsatz. Der Kopf sei sicher in die Periode von ungefähr 460 v. Chr. zu setzen, in dem die archaische Strenge definitiv vor der Schönheit der Kunstform zurücktritt. Ein auffälliges Moment an der Büste, der zwischen dem Haar hervortretende Oberteil des Ohres, läßt die englische Archäologin an den Aphroditekopf des ludovisischen Thrones denken, wenn auch der jetzt in Louvre befindliche Kopf etwas später sein mag. Jedenfalls aber kann nicht mehr als eine Generation, nicht mehr als das Verhältnis von Meister zu Schüler, zwischen den beiden Werken liegen. Furtwängler hatte in einer seiner letzten Arbeiten (Pythagoras und Kalamis 1907) ausgesprochen, daß die Beschreibung der Sosandra des Kalamis durch Lucian auf kein Werk so exakt passend ist wie auf diese weiblichen Figuren aus der Zeit von ungefähr 460 v. Chr., die ein so großartiges Original wie die Geburt der Aphrodite auf dem ludovisischen Thron und solche Kopien wie die Penelope und andere weiblichen Statuen des strengen Stils uns geschenkt hat. Zu dieser vielleicht dem Kalamis und seiner Schule zuzuschreibenden Gruppe, zu der auch die Venus vom Esquilin, die Läuferin des Vatikans, die sogenannte Aspasia, die berühmte Hestia Giustiniani und — wenn auch in etwas spätere Zeit zu datieren — die neugefundene Niobide gehören, möchte Eugénie Strong auch den Wardschen Kopf rechnen, der jedenfalls ein hervorragendes Beispiel der attischen Kunst aus der Mitte des griechischen Cinquecento in der Periode ist, wo sie ihre höchste Blüte erreicht. Die »tête Ward« ist jetzt bei der Hera von Samos und anderen Meisterwerken der griechischen Kunst in der Salle Grecque des Louvre aufgestellt. *M.*

Aus dem Kapitolinischen Museum. Die englische Archäologenschule zu Rom hat, wie bereits bekannt ist, sich seit mehreren Jahren mit der Vorbereitung eines wissenschaftlichen Katalogs des Kapitolinischen Museums beschäftigt, wobei natürlich stets neue wissenschaftliche Entdeckungen in betreff der auf dem Kapitol aufbewahrten Schätze gemacht werden. So hat auch jetzt wieder, wie das Athenäum mitteilt, der frühere Direktor der Schule H. Stuart Jones in der öffentlichen Sitzung der British School at Rome eine Reihe von »Miscellanea Capitolina« vortragen können, die bei der Katalogarbeit gezeitigt wurden. Zunächst wies er ein bekanntes Stück des Museums, den von Scipio Orfitus dem Jupiter Optimus Maximus Sol Sarapis gewidmeten Altar, den auch Eugénie Strong (Roman Sculpture Tafel 97) in das Ende des 3. Jahrhunderts wegen der Inschrift gewiesen hatte, aus stilistischen Gründen in das 1. Jahrhundert. Der Altar sei später durch Nachkommen des ursprünglichen Widmenden, der möglicherweise der Konsul des Jahres 51 n. Chr. Servius Cornelius Orfitus war, im 3. Jahrhundert wieder benützt worden. In der Tat erinnert die Staffage auf dem Relief des Altars an die »alexandrinischen Reliefbilder«. — Ebenso ist Stuart Jones der Ansicht, daß ein weiterer Altar des Kapitolinischen Museums, der ebenfalls eine Widmung an den Sonnengott trägt, nicht in das 3. Jahrhundert zu setzen ist (Strong, Roman Sculpture Tafel 96), sondern daß er in die erste flavische Periode gehört. Stilistische Gründe, die Buchstabenform sowie der Inhalt der Inschrift lassen auf diese frühere Zeit schließen: Freigelassene mit Namen Claudius, die zu der Wachtkompagnie der horrea Galbae gehören, jener Magazine am Tiber, die zuerst den Sulpicii gehört hatten und dann in kaiserliches Eigentum übergingen. Die dem Malakbel, dem höchsten Gott von Palmyra, gewidmete Inschrift ist dann die früheste, welche den palmyrenischen Kult in Rom zeigt. Solche palmyrenischen Inschriften aus der hadrianischen Zeit sind schon früher erkannt. — In der gleichen Sitzung wies derselbe Redner nach, daß die berühmte, früher in der barberinischen Bibliothek und jetzt im British Museum befindliche sogenannte Portlandvase keineswegs, wie man bis jetzt angenommen hat, in dem Sarkophage des kapitolinischen Museums gefunden worden ist, der aus dem »Monte del Grano« genannten Grabe an der Via Tusculana stammt, sondern daß man vorerst diese Vase als unbekannter Herkunft bezeichnen muß. — Ein weiterer Vortrag von dem jetzigen Direktor der Schule Thomas Ashby beschäftigt sich mit der Villa der Quintilii, ungefähr 7 km von Rom an der Via Appia, die mit dem Fundus ad sex columnas (Dokument von 961 n. Chr.) zu indentifiziren ist. Ein Aufsatz darüber erscheint in der nächsten Nummer der »Ausonia« mit Plänen und Abbildungen. *M.*

Die neugefundenen Mänaden. Der Nachricht von der Auffindung einer Reihe von reliefierten Platten mit Darstellungen von Tänzerinnen, die in einem Landgut an der Via Prenestina im Eigentum eines gewissen Sig. Carmine Giugliano vor ganz kurzer Zeit ausgegraben worden sind, folgt mit anerkennenswerter Schnelligkeit die Publikation durch den römischen Archäologen Professor Emmanuele Loewy in den »Notizie degli Scavi«. Als man zuerst nur zwei der gekrümmten Marmortafeln aus dem Boden gezogen hatte, dachte man sofort an die vor 30 Jahren gefundene, im Konservatorenpalast aufbewahrte Platte mit der Mänade Chimairophonos, die mit dem Messer und dem gemetzelten Böcklein in der Hand dargestellt ist. Auch vier von Winter zu einem Gesamtrundstück — aus zehn einzelnen Figuren bestehend — rekonstruierter Reliefplatten im Museum von Madrid hat man gedacht. Aber als dann sofort fünf weitere Platten aus dem Boden des Eigentums des Sig. Carmine Giugliano auftauchten, ließen sich diese sieben zu einem zylindrischen Rundbau vereinigen, an dem nur die achte Platte fehlt; und es zeigte sich, daß die Stücke des Konservatorenpalasts und von Madrid sich auch in der Größe von dem römischen Neufund unterschieden. Es handelt sich um den Unterbau, den Tambour, eines Monumentes, das zweifellos einen Dreifuß als Weihegeschenk für Dionysos getragen haben muß. Die in Rom gefundenen Platten sind späte, aber wohl in Griechenland oder Kleinasien entstandene Kompositionen des sogenannten neuattischen Stils und gehen auf ausgezeichnete Vorbilder des 4. Jahrhunderts zurück, wozu auch noch Motive des 5. Jahrhunderts v. Chr. getreten sind. Der Marmor des Monumentes der Via Prenestina ist griechischen Ursprungs und vielleicht pentelisch. Die figürliche Arbeit wird, abgesehen von der Korrosion, die namentlich die 6. und 7. Figur zugerichtet hat, von Loewy nicht als eine sehr feine betrachtet. Die Frische fehlt in den schweren, harten, oft dick aufgebauschten Falten; die Zeichnung ist hart, die Haare ganz konventionell; die Proportionen sind oft ziemlich ungleichförmig. Loewy schließt daraus, daß es sich um Kopien handelt, die in späterer Zeit auf römische Bestellung gearbeitet worden sind. Zum Vergleich zieht er außer den erwähnten Tänzerinnenreliefs auch noch zwei Relieffragmente im Berliner und ein solches im Museum von Konstantinopel herbei, die aus Pergamon selbst resp. aus der Umgebung von Pergamon stammen; und er kommt zu der Ansicht, daß die größere Treue in der Wiedergabe eines unbekannten Originals bei den römischen Neufunden hervortritt, während der Künstler der Plattenfragmente in Berlin nicht so abhängig von seinem Original und mehr selbstständig gearbeitet hat. Der römische Archäologe knüpft an seine reichen und von trefflichen Abbildungen begleiteten Darlegungen noch Erörterungen an darüber, ob man den Ort wohl bestimmen kann, an dem diese neoattischen eklektischen Werke und Kopien entstanden sind. Hauser hat Pergamon selbst als eine Hauptwerkstätte für derartige Arbeiten bezeichnet. Loewy weist Hausers Hypothese zwar nicht zurück, ist aber doch der Ansicht, daß die Fragen nach dem Ort, wo solche Kopien entstanden sind, stets von Fall zu Fall entschieden werden müssen. Unter allen Umständen ist mit dem Fund von der Via Prenestina ein hervorragendes Denkmal wiedergewonnen, dessen Stammbaum von Loewy als ein vornehmer bezeichnet wird, wenn auch die Arbeit daran überschwengliche Zeitungsberichte, die über das Werk verbreitet worden sind, nicht zu rechtfertigen scheint. *M*

AUSSTELLUNGEN

Max Klingers Brahmsdenkmal für Hamburg ist jetzt — während des Monats März — in der Galerie Ernst Arnold zu Dresden ausgestellt. Es ist ein echt Klingersches Werk voll Innerlichkeit und Eigenart, ein Denkmal, wie wir noch keins in Deutschland haben. Es ist natürlich bequem, von dem einseitigen Standpunkt einer formalen Ästhetik aus an diesem Denkmal herumzunörgeln, aber: sollten wir nicht besser tun, voraussetzungslos dem Künstler zu folgen, seinen Ideen nachzugehen, uns an dem kühnen Werk zu freuen, da wir doch so oft über die Banalität der zahllosen Dutzenddenkmäler aller Orten gähnen müssen?

Es ist bekannt, daß Klinger zu Brahms in engen Beziehungen gestanden hat. Er verehrt ihn als den einzigen Meister der freien Weltanschauung, als den Meister, in dessen Hauptwerken Goethescher Geist in fester musikalischer Form und in starkem, prägnantem Ausdruck pulst. Ihm hat Klinger seine Brahmsphantasie gewidmet, ein Werk der Verehrung, wie es gewaltiger und eigenartiger kein zweites in der Kunst gibt. Brahms wiederum verehrte Klingers Kunst, nachdem er sie erst verstehen gelernt, mit gleicher Hingabe und widmete seinerseits Klinger sein letztes bedeutsames Werk die »Vier ernsten Gesänge« (Werk 121), nach dessen Vollendung ihn der Tod abholte. Nun hat Klinger dem verstorbenen Meister ein Denkmal gesetzt, das weit hinausgeht über die übliche statuarische Denkmalsplastik, ja das geradezu emporgewachsen ist zu einer Apotheose des künstlerischen Schaffens mit Johannes Brahms als Mittelpunkt.

Natürlich hat Klinger abgesehen von der Wiedergabe der gesamten Gestalt des Komponisten, wir sehen nur den Kopf, die beiden Arme und Hände, die rechte liegt nachdenklich an der rechten Wange, die linke auf dem rechten Handgelenk — der ganze übrige Körper ist verhüllt durch das weite schwere Gewand — ein Mantel wenn wir wollen, der in großen schweren Falten herniederzieht und unten im Ungewissen endigt. Dieses Gewand hat etwas Stelenartiges, etwas architektonisch Monumentales. Sollen wir uns darunter den Körper von Brahms vorstellen? Wir brauchen ihn nicht. Was wir sehen, genügt. Wir sehen das mächtige Haupt, die breite hohe Stirn, die edle kraftvoll gebildete Nase, den leicht geöffneten ernsten Mund, das ganze hohe Antlitz umrahmt von vollem Haar und Bart, die in breiten Massen modelliert sind. Ja, es sind die Züge von Brahms in seiner vollen Manneskraft, aber in verklärter Größe, in dem erhöhten Augenblick, wie er der inneren Stimme lauscht, wie er in weite Fernen, in neue musikalische Welten schaut, die sich vor seinem inneren Auge auftun, die in ihm arbeiten und Gestalt gewinnen.

Und wir sehen neben ihm seine Muse, die schöpferisch arbeitende Kraft, die Inspiration, jene ernste weibliche Gestalt, die ihn von hinten umschlingt und die Finger ihrer rechten Hand in seine linke schlingt. Wie sie so in ernster Innerlichkeit auf ihn hinschaut, erscheint uns diese Gestalt mit den herb individuell durchgebildeten Zügen so recht wie die Verkörperung der in ihrem tiefsten Grunde ernsten freien und großen Kunst von Johannes Brahms.

Und wir sehen weiter noch das Werden des musikalischen Gedankens selbst — in den drei Gestalten zur Linken, die in ihrer ausdrucksvollen Bewegung in so prachtvollem Gegensatz stehen zu der monumentalen Ruhe der Hauptgestalt — etwa wie Charakter und Stimmung. Ganz unten am Fuße des Denkmals Kopf, Arme und Rücken eines athletischen Mannes, der sich in die untersten Falten des Gewandes einschmiegt: der Kopf ist gesenkt, die Augen geschlossen: es ist der erste Gedanke einer neuen künstlerischen Schöpfung, wie er dumpf und unklar, noch unter der Schwelle des Bewußtseins arbeitet und gärt. Wir sehen in der zweiten weiblichen Gestalt, wie der Gedanke in angespannten Sinnen Gestalt und Form gewinnt,

und wir sehen ihn endlich in jugendlicher freier stolzer Schönheit gestaltet vor uns stehen. Ließe sich wohl das innerliche Werden eines Kunstwerks überzeugender und packender plastisch darstellen als in diesen drei echt Klingerschen Gebilden? Herrlicheres kann man sich nicht denken, als diese beiden tiefbeseelten weiblichen Gestalten.

Die *ganze* wunderbare Gruppe aber, die gesteigertes Menschentum mit so lebendigen sprechenden Allegorien vereint, ist bedeutsam und echt deutsch empfunden. War es nicht immer so, daß in deutscher Kunst tiefes Empfinden, starke Innerlichkeit mehr galt als die reine Form und die schöne Linie? Das wird uns klar angesichts des Klingerschen Brahms, namentlich wenn wir an Rodins Balzac und Victor Hugo denken, die ähnliche Ideen teils in romanisch-pathetischer Ausgestaltung, teils ohne volle zwingende Ausgestaltung darbieten.

Vom Standpunkte des statutarischen Rundbildes aus läßt sich an dem Brahms-Denkmal aussetzen: Es ist mehr reliefartig gedacht, bietet demgemäß die Fülle seiner Schönheit, seinen großen Gesamteindruck nur von einer Stelle aus, nämlich wenn man gerade davorsteht. Von der linken Seite her wirkt der Mantel als eine schwer deutbare Masse, aber gerade hier erschließt sich uns die unvergleichliche Schönheit der beiden weiblichen Gestalten in voller Klarheit. Auf der Rückseite dann sind wir mehr auf den Reiz der plastischen Durchbildung der Muse angewiesen, als auf Tiefe und Kraft des Ausdrucks. Aber treten wir wieder *vor* das Werk, so sind wir alsbald wieder in dem mächtigen Banne eines wahrhaft bedeutenden künstlerischen Erlebnisses. Da steht er vor uns: über das Irdische erhaben, in seligem Erleben als Schöpfer neuer musikalischer Welten, und wir werden stille und erleben selbst andächtig mit dem Meister der Töne, was ihn bewegt.

Klinger hat uns nicht das Irdische von Brahms gegeben — was sollte uns auch seine leibliche Gestalt viel sagen können — aber er hat vor uns hingestellt, was von Brahms ewig ist, was die Zeiten überdauern wird: eine herrliche Vision, der Marmor zu tönendem Leben erweckt, ein Werk voll herrlicher Schönheit, voll idealer Größe und Hoheit. Hamburg darf sich freuen, jetzt neben seinem gewaltigen Bismarck-Denkmal ein zweites Denkmal zu erhalten, das in seiner stolzen Eigenart weit über das Alltägliche und Gemeine hinausstrebt. *Paul Schumann*

× Eine große **Ausstellung deutscher Buchkunst,** deren Grundstock eine Auswahl von Exlibris der Sammlung des bekannten Bibliophilen von Zur-Westen bildet, ist im Kaufhause des Westens in Berlin eröffnet worden.

× **Aus den Berliner Salons.** Bei *Cassirer* hat jetzt *Max Liebermann* seine neuesten Arbeiten ausgestellt. Eine außerordentliche Serie von Bildern, Radierungen und Zeichnungen, erfüllt von der reifen Meisterschaft des Einundsechzigjährigen, die immer noch bis zum Rande gefüllt ist mit schwellenden Zukunftskeimen. Was jetzt besonders auffällt, ist ein erneutes Streben nach bildmäßiger Geschlossenheit, das die Skizzenneigung der letzten Jahre ablöst. Es ist bezeichnend, daß man nun wieder auf eine Komposition stößt, die von fern her an Liebermanns Frühzeit Anknüpfung sucht: auf ein Bild der »Linnenkamer im Amsterdamer Altfrauenhause«. Eine ganze Schar von Figuren ist hier um einen Tisch gruppiert, alte Weiber in sauberer Anstaltsuniform, mit weißen Hauben, blauen Kleidern und roten Tüchern, wieder jene große Ruhe der einstigen Gemälde mit dem sozialen Leitmotiv, bei der die Gestalten mehr gleichwertige Teile eines vielgliedrigen Gesamtorganismus als Individuen von Einzelbedeutung sind und von der gleichen Tätigkeit nivelliert werden. Allerdings, das Gegenständliche und Stimmungsmächtige im literarischen Sinne ist nun ganz in die malerische Anschauung aufgegangen. Das Licht, das den hellen Raum erfüllt und durchflutet, ist der Hauptfaktor, dem sich alles unterordnet; durch seine Nuancierungen, Abstufungen und Reflexe erhält das Thematische erst seine Bedeutung. Aber es ist doch bemerkenswert, daß innerhalb dieser Lichtmalerei nun doch wieder die alten Vorwürfe der ersten Epoche Liebermanns auftauchen, und er liefert den Beweis, daß er an Kraft und Eindringlichkeit ihrer Schilderung, vor allem auch der wohlerwogenen Verteilung so zahlreicher Menschen von immerhin individuellem Ausdruck in engem Raume nichts eingebüßt hat. Auch die prachtvollen neuen Bilder vom Noordwijker Strand aus dem letzten Sommer sind vom Prinzip einer ruhigeren Geschlossenheit bestimmt; schon das größere Format hebt sie über den Charakter der Studie hinaus zu anderen Absichten. Und doch haben sie nichts von der unmittelbaren Frische verloren, mit der die wehende Luft der Nordseeküste, die Bewegungen der Menschen auf dem blinkenden Sande, der Rhythmus von Wolken und Wellen gepackt ist. Der Strich ist breit, langhin fließend, von souveräner Kühnheit und Sicherheit, und mit unnachahmlicher Energie ist jede Wandlung von Wetter und Beleuchtung aufgefangen. Man hat Salzgeschmack auf den Lippen, wenn man diese kostbaren Ausschnitte aus einer unerschöpflich reichen Natur betrachtet. Zugleich erscheinen die drei jüngsten Porträts: der Hannoveraner Stadtdirektor Tramm, der Musiker Oskar Fried und ein Berliner Kommerzienrat; wieder etwas zäh-gelb und schwer in der Farbe, wie die meisten Liebermannschen Bildnisse, und etwas weißlich im Licht, aber von einer so männlichen Kraft in der Erfassung und Durchleuchtung des Persönlichen, daß ihnen in der heutigen deutschen Produktion nichts an die Seite zu setzen ist. Es ist wundervoll, wie diese Köpfe modelliert, wie der Geist und die Tatkraft gebannt sind, die aus ihren Zügen leuchten, wie bei dem Kommerzienratbilde eine in der Verkürzung gesehene vorgestreckte Hand (man denkt an Rembrandts Anslo) uns die Beweglichkeit und Lebhaftigkeit des Dargestellten suggeriert. Die jüngeren Berliner geraten immer stärker unter Liebermanns Einfluß; man kann jetzt tatsächlich — was noch bis vor ein paar Jahren kaum möglich war — von einer »Schule« reden, die sich um ihn bildet. Die Serien neuer Arbeiten von *Fritz Rhein* und *Theo von Brockhusen,* die zu den Begabtesten des Nachwuchses gehören, beweisen das jetzt bei Cassirer aufs neue. Brockhusen hatte sich eine Zeitlang ganz van Gogh verschrieben; nun verbindet er das, was er von dorther an Energie der Linien und Umrisse übernommen hat, mit dem freieren Impressionismus Liebermanns, wobei noch nichts Reifes und Rundes, aber doch ein künstlerischer Vortrag von eignem Stempel zutage tritt. Rhein verdankt den Anregungen des Berliner Großmeisters noch mehr. Er hat durch ihn gelernt, die Schwere und Zähigkeiten des Öls, dem er in seinen ersten Anfängen ganz verfallen war, mehr und mehr zu überwinden. Er klebt noch immer gelegentlich an der Farbe, aber der Lösungsprozeß macht doch Fortschritte. Ein neuer Name ist *Reinhold Nägele,* ein Süddeutscher, der, etwa auf den Wegen Somoffs und Walsers, kleine moderne Grottesken von apartem Geschmack mit spitzem Pinsel hinsetzt, lustig-dekadente Phantastereien mit einem Gewimmel winziger Figürchen, die, japanisch von oben her gesehen, in einem amüsanten Kulissenrahmen Marionettensprünge von toller Ausgelassenheit aufführen. Nägele weiß diese Szenen mit delikaten Farben zu dirigieren. Von großem Interesse ist eine Kollektion Zeichnungen des belgischen Bildhauers *George Minne,* dessen ganze Kunst durch diese Studien und Notizen eine willkommene Beleuchtung erfährt. Man verfolgt mit Vergnügen, wie hier ein Künstler von eignem Blick und tiefer

Kenntnis der Natur seine Modelle beobachtet, ihre Körper und Gesten mit geschulter Hand und großem Können festhält, und wie sich ihm aus diesem Studium die Anregung zu seinen merkwürdigen Stilisierungen ergibt. Man erkennt, wie Minnes seltsame und eigenwillige Verrenkungen jugendlich schlanker Körper, die er vornimmt, um sozusagen das Maschinelle, Ingenieurhafte des menschlichen Knochen- und Muskelsystems herauszuarbeiten, um zu ungewöhnlichen Umrißproblemen und deren Lösung zu gelangen, — wie diese unter einem originellen Prokrustes-Gesichtspunkt vorgenommenen Veränderungen auf sicherstem und immer wieder geübtem Wissen von der Wahrheit der natürlichen Erscheinungen aufgebaut sind. Daneben fesseln Gewandstudien Minnes von schwer definierbarem mystischem Reiz, die von fern Erinnerungen an Zeichnungen Toorops und Khnopffs wecken, und die zu den Steinarbeiten dieses bildhauerischen Eigenbrödlers hinüberleiten. — Bei *Keller & Reiner* stellte ein deutscher Plastiker aus, der, anders als Minne, sein Heil gleichfalls in eigenmächtigen Stilisierungen der Natur sucht: *Paul Peterich*. Er trat, zum erstenmal in Berlin, mit einer Kollektivausstellung hervor, in der wir ein nicht alltägliches, auf dekorative Wirkungen und großen Formausdruck bedachtes Talent kennen lernten. Peterich stand früher der neueren Münchner Schule nahe, nun ist er nach Florenz übergesiedelt, wo ihn das Studium der frühen Renaissance eine Neigung zu herben und eckigen Linien fassen ließ, die ihn mitunter im Ausdruck noch zu sehr beengen. Aber dann wieder gelangt er durch diese Tendenzen zu Arbeiten von erfreulicher Reife und starkem Eindruck, von einer donatellesken Keuschheit der Körperformen, die doch nicht auf eine Nachahmung der alten Kunst hinausläuft, sondern von einer eigenen und spezifisch modernen Empfindung erfüllt ist. — Bei *Gurlitt* hat sich jetzt eine Stuttgarter Gruppe eingefunden: *Carlos Grethe*, *Reiniger*, *Landenberger* u. a., mit kräftig und solid gemalten Bildern, die in Lichtstudien und Naturstimmungen schwelgen. — *Caspers* Kunstsalon bringt eine amüsante Kollektion des französischen Zeichners und Radierers *Renouard*, vor allem seine Folge glänzender Blätter aus der Balletwelt der Großen Oper, die Anregungen von Degas mit unnachahmlicher Gewandtheit graphisch verwerten. Als Techniker vor allem ist Renouard ein Meister, mit allen Schlichen und Kniffen der Ätzkunst von Grund aus vertraut und mit einer Geschicklichkeit ausgerüstet, die die subtilsten Lichtfeinheiten und die verwickeltsten Bewegungslinien auf die Kupferplatte zwingt.

o **Düsseldorf.** Neben der für dieses Jahr vorbereiteten vielversprechenden »Ausstellung für die christliche Kunst« wird in den Räumen des Kunstpalastes auch die Düsseldorfer Künstlerschaft sich zur Geltung bringen können. Wegen der Beschränktheit des Raumes war man genötigt — was übrigens nach den Erfahrungen der letzten Jahre keinen Nachteil bedeutet — an auswärtige Künstler persönliche Einladungen zu schicken. Die Leiter der Ausstellung wollen in den durch eine Neuordnung völlig umgewandelten Räumlichkeiten dem Beschauer *die Galerie eines modernen Kunstfreundes* vorführen, in der Gemälde, Werke der Schwarzweiß-Kunst und Bildwerke in künstlerischer Anordnung abwechseln. Einen ähnlichen Versuch, allerdings retrospektiver Art, hat man bekanntlich 1908 in der Großen Berliner Kunstausstellung am Lehrter Bahnhof gemacht.

In den unteren Räumen der Kunsthalle findet gegenwärtig eine Ausstellung der neuen Künstlervereinigung »Niederrhein« statt, deren Mitglieder sich schon vorher durch Veranstaltungen im Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum und im Barmer Kunstverein rühmlich hervorgetan hatten. *Walter Ophey*, kein Unbekannter mehr, erweist sich als das stärkste Talent; seit Clarenbachs Auftreten sahen wir keinen Landschafter mit mehr Erfolg und mehr Geschmack der gefährlichen Schablonisierung niederrheinischer Motive entraten. Als Kolorist ist Ophey derber, aber auch ursprünglicher als Clarenbach; besonders charakteristisch für ihn erscheint die Darstellung einer Dorfstraße im Flaggenschmuck.

Weimar. Ein junger Großstädter von Geschmack und Welt, **W. Gallhof** stellt im Kunstsalon Hirschwald aus. In Schule und Temperament ist er eigentlich Pariser. Das sinnliche »Weibchen«, ein Wechselspiel mit Natur und animalischem Leben, z. B. die »Tierbändigerin« zwischen den Löwen mit dem Blutritz auf der Schulter; die Umrißlithographien *»Die Kunst und der Pöbel«* oder *»Das Auditorium«* geben im Federstrich die karikierende Treffsicherheit der Typen trefflich wieder. Einige Landschaften sind glückliche Ausschnitte aus der Natur, z. B. »Am Taunus«, wo die Terrainmassen und Tonwerte recht fein zusammenklingen. *Schölermann.*

Berlin. Im **Kunstgewerbemuseum** ist seit einigen Tagen die bedeutende *Japan-Sammlung* des Herrn Konsul A. G. Moslé aus Leipzig ausgestellt. *H.*

Eine internationale graphische Ausstellung ist am 9. Februar im Künstlerhause zu **Budapest** eröffnet worden. Dieselbe umfaßt im ganzen 1975 Werke aus aller Herren Länder. In zwei Sälen ist die ungarische retrospektive Abteilung untergebracht, das Material hierzu rekrutiert sich hauptsächlich aus dem Kupferstichkabinett des Museums der schönen Künste. In dem darauffolgenden Saal stellte korporativ die unlängst gegründete »Ungar. Graphische Gesellschaft« aus; es folgen dann in zwei weiteren Sälen Aquarelle, Pastelle usw. ungarischer Künstler. In den übrigen neun Sälen ist ein riesiges und lehrreiches Material von ausländischen Künstlern beisammen. Zwei große Säle füllt die sehr bedeutende Sammlung von *Béla Bäcker* mit 277 Radierungen; es sind zumeist erstklassige Werke von Whistler, Cameron, Strang, Seymour-Haden, Brangwyn, East, Mac Laughlan, Legros, Muirhead Bone, Pennell, Holroyd, Méryon, Lepère, J. F. Millet, Leheutre, Baertson usw. Dieser Kollektion schließen sich die Arbeiten der »Society of Twelve« an, sodann die ausgewählte große Kollektion von Mr. Harold Hartley in London, zumeist Aquarelle und Zeichnungen englischer Künstler des 19. Jahrhunderts, ganz besonders sei ein sehr fein empfundenes Aquarell von Whistler hervorgehoben. Der englischen Gruppe gehören noch vorzügliche Werke von Bonington, James Paterson (Edinburgh), Prof. George Sauter und Alfred East an. Die vom Maler Friedrich Strobertz zusammengestellte Abteilung von Münchner Arbeiten läßt nichts zu wünschen übrig, es seien Namen wie Prof. Toni Stadler, E. Kirchner, E. Harburger, Th. Heine, E. Thöny, L. Putz, M. Feldbauer, Fr. Erler, R. Wilke, A. Münzer, H. v. Bartels usw. genannt; in diesem Saale hängen noch Werke von Käthe Kollwitz, vorzügliche Monotypien von Karl Kappstein (Grunewald). In einem anderen Saale sieht man Zeichnungen anderer deutscher Künstler aus dem Salon Ernst Arnold in Dresden, die Geheimrat Dr. Max Lehrs für diesen Zweck ausgesucht hat (Menzel, Liebermann, Klinger, Böcklin, Carlos Grethe, Karl Haider, Graf Kalckreuth, Otto Fischer usw.). Sehr stattlich präsentieren sich die Holländer mit ihren meisterhaften Radierungen, besonders M. A. J. Bauer, Witsen, De Zwart und Jakob Maris mit einem ungemein fein empfundenen Aquarell. Die Franzosen füllen einen Saal für sich — hier dominieren Jeanniot, Besnard, Lepère, Luc. Olivier Merson, Raffaelli und Grasset — wogegen in nicht sehr vorteilhaftem Lichte die Dänen, Norweger und Finnen erscheinen; vorzüglich wirken dagegen die Pastelle des Prof. L. O. Paszternak und die große Suite

herrlicher Radierungen von Anders Zorn; Segantini ist mit vier prachtvollen Zeichnungen vertreten (im Besitze des ungarischen Staates). Eine besondere Attraktion bildet die aus 140 Nummern bestehende Kollektion japanischer Farbenholzschnitte, welche die Hofkunsthandlung Emil Richter in Dresden zur Verfügung gestellt hat. Um das Zustandekommen der Ausstellung haben sich besondere Verdienste erworben Dr. Paul Majovszky, Sekretär im Ministerium für Kultus und Unterricht, welcher auch einige ausgewählte Stücke seiner reichhaltigen Kunstsammlung der Ausstellung zur Verfügung gestellt hat, ferner Hofrat Dr. Gabriel von Térey, welcher die ungarische retrospektive Abteilung zusammengestellt hat, und Béla Bäcker, dessen auserlesene Sammlung zum erstenmal en bloc ausgestellt ist.

Berlin. In den Räumen der *Königlichen Akademie* wird vom 20. März ab eine Ausstellung von Porträts des 15. bis 17. Jahrhunderts aus dem Besitze der Mitglieder des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins stattfinden. *H.*

Rom. Die Ausstellung der Stipendiaten der spanischen Kunstakademie. Jedes Jahr gehört die Ausstellung der spanischen Kunststipendiaten zu den interessantesten und erfreulichsten Begebenheiten des römischen Kunstlebens. Die jungen Künstler sind immer von so großem Eifer beseelt, sie arbeiten mit so viel Schwung und Freudigkeit, daß ein Besuch ihrer Ausstellung wirklich wie belebend wirkt. Es kann ja dem Besucher manches mißfallen, er kann mit diesem oder jenem Werk nicht einverstanden sein, aber in allem wird er ein lebendiges Ringen entdecken, und fast nie den deprimirenden Eindruck, welchen mühsam gequälte Pflichtarbeiten machen, verspüren. Die jungen Männer schonen sich wirklich nicht und stellen neben der jährlichen Pensumarbeit ganze Serien von Studien, Skizzen und fertigen Bildern aus. Zu den blühendsten Kräften der Akademie gehören die Künstler *Antonio Ortiz-Echague* und *José Zaragoza;* zwei temperamentvolle Maler. *Ortiz*, der ganz in die Spuren Zuloagas tritt, hat während des Sommers die Insel Sardinien bereist und dort die schönen, noch häufig gebräuchlichen Trachten studiert und die interessanten Menschentypen. Mit frischem, keckem Pinselstrich und warmen, leuchtenden Farben weiß er die großen Studien zu malen und das Auge freut sich an wirklich meisterhaft wiedergegebenen Einzelheiten. Wenn er aber an das große Kompositionsbild herantritt, versagt seine Kunst und es gelingt ihm nicht, die schönen Studien zum einheitlichen Werke zu verwerten. Die Figuren stehen nebeneinander, ohne sich richtig vom Hintergrund abzuheben, so daß das Ganze zerrissen und unharmonisch ist, weil es an Raumwirkung und Tiefe fehlt. Dieser Art ist sein großes Bild mit der Darstellung der Frauen einer frommen Betgesellschaft aus Atzara. *Ortiz* ist jung und am Ende seiner Stipendiumszeit; wenn es ihm gelingt, durch tüchtiges Studieren plastische Wirkung und Tiefe in seine Bilder zu bringen, wird er bald zu den besten jungen Künstlern Spaniens gehören. *José Zaragoza*, welcher auch dem letzten Jahre angehört, schlägt mehr die Richtung Sorollas ein, und ist wohl ernster und kräftiger als *Ortiz*. Seine Bauerntypen aus der Bretagne, seine Porträts imponieren durch die große Tüchtigkeit der Technik und den lebhaften Ausdruck. Seine Farben sind nicht so helleuchtend wie die *Ortiz'*, aber tiefer und harmonischer. Ganz fremd seiner Art ist ein mächtiges Triptychon mit der Prometheuslegende, in welchem sich zeigt, daß das Symbolische der Natur dieses wahrheitsliebenden Künstlers nicht entspricht. Es ist wie ein gewaltsames Fesseln und Bändigen der natürlichen Tendenz, die Wirklichkeit, wie sie ist und lebt, darzustellen und sich gewaltsam in symbolische, seinem Geiste völlig fremde Spintisierereien hineinverlieren wollen. Gut sind die Bilder des Landschafters *José Nogué*, ein Stipendiat des ersten Jahres. Von den Bildhauern stellt *Martin Laurel* eine akademische sauber gearbeitete Gruppe der Verteidigung Phrynes und *José Capuz* einen schönmodellierten, lebensgroßen Frauenkörper aus. Weniger als mittelmäßig ist die Leistung der beiden Architekten *Antonio Florez* und *Francisco Aznar;* ein Entwurf zu einem großen Denkmal auf Cuba, zu Ehren der in der Schlacht bei Santiago gefallenen Spanier. *Fed. H.*

Eine **Universitätsausstellung** wird in **Leipzig** in diesem Sommer anläßlich des fünfhundertjährigen Bestehens der dortigen Hochschule stattfinden. Sie soll die Entwickelung der Universitäten in bildlichen Darstellungen vorführen und einen möglichst geschlossenen Überblick über die im Besitz der Universitäten befindlichen Kunstaltertümer gewähren.

Die diesjährige große internationale Kunstausstellung in **Venedig** wird eine umfassende **Sonderausstellung** von Werken **Franz v. Stucks** enthalten, zu der von den Museumsbehörden und Privatbesitzern eine größere Zahl hervorragender Werke des Künstlers hergeliehen werden.

SAMMLUNGEN

Rom. Kgl. Nationalgalerie im Palazzo Corsini. Für diese Sammlung ist ein schönes Werk Sodomas erworben worden. Es handelt sich um ein *Sposalizio di Santa Caterina*, welches seit altersher im Hause Ricciarelli zu Volterra aufbewahrt war.

Eine große **ethnographische Sammlung aus Mexiko** wurde dem *Berliner Museum für Völkerkunde* als erste Erwerbung aus jenen Gebieten vom Kultusministerium überwiesen. Sie stammt von der ethnologischen Studienreise, die Dr. Preuß 1905—1907 im Auftrage der Regierung unternommen hat.

Schenkung von Courbets an die Stadt Paris. Mademoiselle Juliette Courbet, die Schwester des berühmten Malers, hat der Stadt Paris sehr bedeutende Werke ihres verstorbenen Bruders zum Geschenke gemacht. Es sind zum größeren Teil Familienporträts: ein Selbstporträt Courbets mit seinem Hund, Juliette Courbet, die Stifterin der Bilder, des Künstlers Vater und eine andere Schwester, Mademoiselle Zélie Courbet. Dazu kommen zwei wohlbekannte Tafeln, »Les amants dans la campagne« und »Les trois baigneuses«. Da die Stadt Paris bereits vier Courbets besitzt, so wird jetzt ein eigener Courbetsaal im Petit Palais den zehn Werken des Meisters gewidmet. *M.*

Lord Lucas hat der **Londoner National Gallery** als Leihgabe *neun große Porträts und Gruppenbilder Van Dycks* für die Dauer von mindestens zwei Jahren überwiesen; die Perle der Sammlung ist die 1622 in Genua gemalte Gruppe der Kinder der genuesischen Familie Balbi.

Städtisches Museum Elberfeld. Das Städtische Museum erwarb aus einer der Stiftungen drei Landschaften von Prof. *W. Steinhausen* aus den siebziger und achtziger Jahren, sowie ein Stilleben »Kristalle« von der Tochter des Künstlers *M. Steinhausen.*

INSTITUTE

Rom. *Kais. deutsches archäologisches Institut.* Sitzung vom 8. Januar 1909. Herr Professor Christian Hülsen sprach über das Zeichenbuch von *Giuliano da San Gallo*, welches einst in der Barberinischen und jetzt in der vatikanischen Bibliothek aufbewahrt wird. Padre Ehrle, der verdiente Bibliothekar, beabsichtigt jetzt die vollständige Reproduktion des Zeichenbuches zu veröffentlichen und Prof. Hülsen hat den Auftrag bekommen, die Einleitung dazu zu schreiben.

Giuliano da San Gallo hielt sich in Rom unter Julius II. und dann unter Leo X. auf, und diesem letzten Aufenhalt welcher vom Jahre 1512 bis 1516 dauerte, haben wir wohl das kostbare Zeichenbuch zu verdanken. Canina, De Rossi, Delaborde Michaelis, Guglielmotti und Ravioli haben sich schon damit beschäftigt, aber nur fragmentarisch und von besonderen Standpunkten. Der Vortragende betont besonders die Wichtigkeit, welche die Erforschung der Quellen des Zeichenbuches hat, um zu wissen, ob alle Zeichnungen Originale oder nur Kopien nach früheren Vorbildern sind. Sicher nicht original sind die Zeichnungen nach griechischen Monumenten, und San Gallo selbst gibt für seine Darstellung eines kreisrunden Apollotempels aus Athen einen Griechen in Ancona als Quelle an. Von römischen Monumenten beziehen sich einige auf Francesco di Giorgio Martini und Leonbattista Alberti. Äußerst schätzbar für die Geschichte des San Gallo-Kodex ist aber besonders der jetzt von Hermann Egger publizierte *Codex Escurialensis.* Bei der engen Verwandtschaft vieler Zeichnungen der beiden Bücher zu einander kann man nur drei Möglichkeiten annehmen. Entweder hängt der San Gallo-Kodex von dem Escurialensis ab oder dieser von jenem, oder auch beide sind von einem gemeinsamen, uns unbekannten Vorbilde abhängig. Oft hat der Zeichner des Codex Escurialensis die Zeichnungen San Gallos vor den Augen gehabt, wie das klar ist bei seiner mißverstandenen Wiedergabe des achteckigen Grundrisses eines Palastes, welchen der große florentinische Architekt im Auftrage von Lorenzo il Magnifico für den Herzog von Calabrien in Neapel entworfen hatte. Der Zeichner des Escurial-Kodex erscheint einem auch pedantischer, fast schülerhaft, wenn er, wie das bei dem Schlußstein des Severusbogens, bei dem Cantharus der SS. Apostoli und dem Pilasterkapitäl des Hadrianischen Mausoleums der Fall ist, die gleichen Objekte kunstlos nachzeichnet, welche San Gallo in seinem Zeichenbuche leicht und flott hinwirft. Der gleiche Fall wiederholt sich bei den Darstellungen der Figuren des Nereidensarkophags von Monte Cavallo. Oft verwertet San Gallo die antiken Dekorationsmotive zur Ausschmückung von klassischen Bauten, die er phantastisch rekonstruiert wiedergibt, wie z. B. bei dem Bogen von Fano, dem er einen hohen Giebel aufsetzt und diesen mit den obengenannten Nereidenfiguren füllt. Prof. Hülsen machte auch darauf aufmerksam, daß dieses Nereidenrelief und die dazugehörigen Girlanden haltenden Putten von den Künstlern, welche die Ehrenpforte König Alphons' des Großmütigen in Neapel ausschmückten, benutzt worden sind, und gerade an dem Relief, wo der König mit seinen Kriegern dargestellt ist. Eine gemeinsame Quelle: Francesco di Giorgio Martino, hatten San Gallo und der anonyme Zeichner des Escurielensis für die Darstellung der antiken Schiffe. Aus dem Originalskizzenbuch Domenico Ghirlandaios, wie Egger vermutet, hat der Zeichner des Escurialensis seine Engelsburg und die Darstellung des Ponte Quattrocapi und des Tiber entnommen und Prof. Hülsen glaubt für San Gallos Zeichnungen in diesem Falle die gleiche Quelle annehmen zu können.

Fed. Herm.

Florenz. *Kunsthistorisches Institut.* Sitzung des 24. November 1908. Das Institut hat seine monatlichen Sitzungen wieder aufgenommen. Herr *Dr. Warburg* sprach eingehend über die Frage, wann der *Palast der Medici* gebaut worden ist? Die von ihm vor Jahren mitgeteilte Notiz in dem Merkbuch (Zibaldone) des Giannozzo Salviati in der hiesigen Biblioteca Nazionale, er sei 1444 begonnen worden, wird ganz oder ungefähr das Richtige treffen. Die Notiz allein ist freilich nicht beweiskräftig, da ihr Verfasser damals noch nicht am Leben war. Sichere Auskunft über den Bau geben die Steuererklärungen, die im Staatsarchiv erhalten sind. Sie sagen aus: In den Jahren 1446 und 1451 wohnten die Häupter beider Linien der Familie, Cosimo und sein unter seiner Vormundschaft stehender Neffe Pierfrancesco, noch zusammen in dem alten erweiterten Familienhause nach San Marco zu. Daneben wurde der Palast gebaut, auf einem Grundstück, das größtenteils erst 1443—47 angekauft wurde. Noch 1451 wird der Palast mit der Bemerkung »den wir an der Ecke bauen« verzeichnet. Durch einen Schiedsspruch wurde damals die Gütergemeinschaft beider Linien aufgehoben, der Palast sollte, »wenn er vollendet sein werde (perfectum erit)« ausschließlich der Linie Cosimos gehören. Bald darauf wird Cosimo mit den Seinigen den Palast bezogen haben. In der Steuererklärung von 1469—70 finden wir Cosimos Sohn Piero als Eigentümer des Palastes angegeben, Pierfrancesco dagegen in dem alten erweiterten Familienhaus. Als Illustration hierzu konnte der Vortragende eine gleichzeitige Ansicht der Stadt vorweisen in einer Ptolemäus-Handschrift des Vatikans (cod. urb. 277): da stehen nebeneinander der zweistöckige Palast des Lorenzo il Magnifico und das niedrige lange Haus des Pierfrancesco, in dem früher beide Linien zusammen gewohnt hatten. So geht aus urkundlichen Quellen hervor, daß der Palast nicht schon 1435 begonnen und 1440 ziemlich fertig gewesen sein kann (Frey, »Michelagniolo Buonarroti, Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst«, Band I, Seite 24—32), sondern daß er jünger ist.

Herr Dr. *Geisenheimer* legte teilweise für ihn besonders angefertigte Photographien der großen Folge von Florentiner *Wandteppichen* vor, von der noch jetzt die Hälfte den Saal, für den sie angefertigt worden ist, die Sala de' Dugento im Palazzo della Signoria, schmückt; die andere Hälfte ist nach Rom gelangt in den Quirinal. Die ganze Folge ist ein Haupterzeugnis der Mediceischen Manufaktur aus den Jahren 1546—53, sie behandelt die Geschichte Josephs und seiner Brüder und besteht aus 20 Arazzi: für 17 sind die Kartons von Bronzino, für 2 von Pontormo, für 1 von Francesco Salviati gezeichnet worden. Die beiden Pontormo-Teppiche sind mit in Rom. Der Vortragende besprach auch die zu der Folge gehörigen Zeichnungen in Florenz und Berlin und suchte die alte Anordnung der Teppiche im Saal herauszufinden. Ausführlich wird er darüber im Bollettino d'Arte handeln.

Prof. *Brockhaus* sprach über die *Graphischen Künste*, indem er hervorhob, wie wichtig es für den Kunsthistoriker ist, auch diesen großen Teil seiner Wissenschaft im Zusammenhange kennen zu lernen: erklärt wurde deshalb die Technik der einzelnen Verfahren vor Erfindung der Photographie, hervorgehoben wurden ihre in der Technik begründeten Vorzüge und Mängel, aufgesucht wurden die in Jahrhunderten hervortretenden Bemühungen, diese natürlichen Mängel zu überwinden. Die ausgewählten Beispiele gehörten der italienischen Kunst an. Den Ausgangspunkt bildete die im Berliner Kupferstich-Kabinett aufgehängte große Ansicht von Florenz aus der Zeit von 1470—80. Der Holz- und Metallschnitt beherrscht, weil auf der Buchdruckpresse druckbar, die Buchillustration; welche Illustrationen und Einzelblätter aber Holzschnitt und welche Metallschnitt sind, steht bisher nicht fest; deshalb empfahl der Vortragende, bei Archivforschungen mit auf einschlägiges Arbeitsmaterial zu achten; besonders können sich in den reichlich erhaltenen Vormundschaftsakten ergiebige Inventare von Druckereien finden. Die Schwierigkeit, in Schnitt feine, modellierende Strichlagen zu erhalten, hat Aldus Manutius in den illustrierten Werken seines Verlages lieber auf Modellierung der Gesichter verzichten lassen: in dieser einfachen wirkungsvollen Weise ließ er den phantastischen Roman der Hypnerotomachia des Polifilo (1499) von einem sehr

geschickt ausgesuchten Künstler illustrieren, und er erreichte damit, daß diese Ausgabe vielleicht das am geschmackvollsten illustrierte Werk der ganzen Renaissance geworden ist. Später hat die Besiegung dieser Schwierigkeit die feinen, geschnittenen Bilder-Initialen entstehen lassen, mit denen wir in Florenz namentlich Verlagswerke von Torrentino und Giunti (reichillustrierte italienische Ausgabe von Albertis Dell'Architettura 1550, Vasari 1550 und 1568 usw.) geschmückt sehen: so entstanden im Kleinen erfreulichere Leistungen als die großen Historienbilder der gleichen Zeit. In vielen Hinsichten interessant ist das aus lauter geschmückten Seiten bestehende Büchlein des Andreas Fulvius mit Bildnissen berühmter antiker Männer und Frauen mit dem Titel »Illustrium imagines«, gedruckt 1517 bei Mazochi in Rom, das den Einfluß Raffaels auf die Buchillustration zeigt; hier sind Schnitte weiß auf schwarz mit solchen schwarz auf weiß wirkungsvoll vereinigt. Der Einfarbigkeit des Holzschnittes wurde entgegengearbeitet durch Blätter in Helldunkel von Ugo da Carpi: aber erst viel später ist dieses Verfahren, von mehreren Platten auf dasselbe Blatt zu drucken, voll ausgenützt worden: es hat beim Steindruck zu unserem farbenreichen kunstvollen Buntdruck geführt. — Vorzug des Kupferstiches ist die Feinheit. Der Langsamkeit, in der sein Mangel besteht, und der zu seiner Kostspieligkeit führt, wurde wenigstens für Herstellung der Platte abgeholfen durch die Radierung, während sie hingegen für den Druck unbesiegbar ist; um dann noch die Vorzüge von Stich und Radierung zu vereinigen, wurden beide oft miteinander auf derselben Platte angewendet. Die Verwendung des Kupferstiches zur Buchillustration hat wegen des nötigen besonderen Druckes technische Schwierigkeiten; sie beschränkt sich demgemäß auf besondere Tafeln und auf in den Text besonders eingedruckte, oft sehr reizvolle Vignetten, wie solche unter anderen von Raphael Morghen vorliegen. Der Einfarbigkeit wurde gelegentlich abgeholfen, entweder wiederum durch Mehrplattendruck, oder durch Bemalen der Platte für jeden einzelnen Abdruck; beides sind jedoch schwierig zu handhabende Verfahren, deshalb kostspielig und selten. Der naturwidrigen Auflösung der Flächen in lauter Linien wurde abgeholfen durch die selten geübte Punktiermanier (die Giulio Campagnola wohl aus Liebhaberei betrieb), durch die in Italien sehr wenig ausgeübte Schabkunst und die Aquatintamanier, die das Aussehen brauner Malerei hat. Ein in Aquatinta ausgeführter Band mit 300 Theaterdekorationen, herausgegeben von Ronchi in Mailand 1865, ist sachlich interessant. — Auf dem weiten Gebiete der Graphischen Künste liegt noch viel kunsthistorisch unbeachtetes Arbeitsmaterial. Zur Erläuterung des Vortrags waren im Instituts-Saal Blätter der verschiedenen graphischen Verfahren, darunter auch Probedrucke, sowie illustrierte Werke der Instituts-Bibliothek ausgestellt. *H. B.*

VERMISCHTES

× Dem Ausschuß für das geplante **Wildenbruch-Denkmal in Weimar** sind die Herren Geheimrat v. Bojanowski, Professor Brütt, Kabinettssekretär und Museumsdirektor von der Gabelentz-Linsingen, Professor Hans Hoffmann, Professor Hans Olde, Dr. Hermann Obrist, Geheimrat Suphan, Intendant v. Schirach und Oberbürgermeister Papst, sämtlich in Weimar, beigetreten.

GOYA UND PHILOSTRAT

Eine kurze Duplik von R. FOERSTER.

Die Unterschrift der Handzeichnung Goyas lautet zwar nicht: Gran Coloso d'un nudo, aber auch nicht: Gran Coloso dormido, sondern Gran Coloso durmido. Sie beweist klar, daß Goya bei dem Schlafenden nicht speziell an Gulliver, sondern allgemein an einen Riesen gedacht hat.

LITERATUR

Philipp Maria Halm, *Stephan Rottaler, ein Bildhauer der Früh-Renaissance in Altbayern.* Verlag von Georg D. W. Callwey. München, 1908.

Der Altar des Kanonikus Kaspar Marolt, der den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet, wird beschrieben. Er ist 1513 datiert und trägt auf zwei Täfelchen eine Bezeichnung, hier S, dort R. Andere Werke gleichen Stils werden angeschlossen: Die Grabplatte des 1513 gestorbenen Peter von Altenhaus in der Jodokskirche in Landshut, bei der die Buchstaben S und R durch ein pfeilartiges Meisterzeichen getrennt sind. Die gleichfalls im Freisinger Kreuzgang befindliche Grabplatte des Kanonikus Peter Kalbsor von 1521, die zwar das gleiche Meisterzeichen, aber nicht die beiden Buchstaben aufweist; sie trägt vielmehr auf einer geflügelten Kugel die Buchstaben A. P (S. 67 werden sie füglich auf Kalbsors Nachfolger im Kanonikat, Andreas Prüll, den vermutlichen Stifter des Werkes, gedeutet). Das Epitaph der zweien Frauen des Hans Esterreicher, Dorothea und Elsbeth; von 1521; an der ehemaligen Minoritenkirche in Ingolstadt; Bezeichnung: S. R. auf einer geflügelten Kugel.

Als engverwandte, bezeichnete Werke desselben Meisters werden hierauf genannt: Die Grabplatte der Margareta von Fraunburg (gest. 1515) in der St. Johanniskirche zu Moosburg. Das Epitaph des Chorherrn Wolfgang Wirsing (gest. 1515) im Freisinger Kreuzgang. Die des Kanonikus Petrus Schaffmannsperger (gest. 1516) ebendaselbst. Der Grabstein des Kanonikus Paulus Lang von Wellenburg (gest. 1521) an demselben Ort. Der des Sigmund Pucher (gest. 1514) in der St. Castuluskirche zu Moosburg. Die Grabplatte des Georg Kärgel von Seesbach (gest. 1527) im Kloster Seligental zu Landshut. Der Grabstein des Thomas Löffelholz (gest. 1527) in der Stiftskirche zu Altötting. Das Grabdenkmal des Hans von Klosen (gest. 1527) in Arnstorf; das des Alexander Leberskircher (gest. 1521) in Gerzen. Alle diese Bildhauereien sind in Marmor ausgeführt; die zwei folgenden stilverwandten Reliefs: der Erlöser des Sighart-Museums in Freising und ein Gnadenstuhl als Epitaph für Hans Esterreicher und seine Frau Dorothea in der ehemaligen Minoritenkirche zu Ingolstadt dagegen in Sandstein. Die Darstellung des Erlösers ist nach der wohl richtigen Annahme des Verfassers aus einem Flächenbild in Relief übersetzt, die Umrahmung dazu, wie nachgewiesen wird, von einem oberitalienischen Holzschnitt beinah wörtlich abgeschrieben.

Sodann versucht der Verfasser, die aufgeführten Stücke chronologisch zu ordnen und fügt ihnen einige geringere als Schulwerk an.

Von dem Bildhauer wendet er sich zum Bildschnitzer S. R. und spricht ihm einige Holzschnitzereien in der Pfarrkirche zu Reisbach (eine davon mit der geflügelten Kugel versehen), in der Sammlung des historischen Vereins zu Landshut, in der Pfarrkirche zu Kehlbach, im Münchner Nationalmuseum und bei Julius Böhler in München zu. Auch als Baumeister wird S. R. in Anspruch genommen; der Hof der bischöflichen Residenz in Freising wird ihm zuerkannt auf Grund stilistischer Merkmale und eines Meisterzeichens, das den Pfeil mit der geflügelten Kugel verbindet.

Wer ist nun S. R.? Aus einem Eintrag im Kammerbuch des Herzogs Ludwig X. von 1517 wird ein von dem Herzog beschäftigter »Steffan schniczer zu Landshut« erwiesen und als gleiche Person mit dem auch unter dem Jahre 1517 eingetragenen »Steffan Rottaler schniczer« angenommen. Die Vermutung wird begründet, daß der Künstler 1533 in Landshut gestorben sei und aus Ingolstadt gestammt habe.

Schließlich wird ein Blick auf die zeitgenössischen niederbayrischen Künstler geworfen, für deren Tätigkeit Landshut den Mittelpunkt ausmachte, und die Kunstweise Rottalers für sich und im Verhältnis zu jenen betrachtet.

Die Anordnung des Buches ist klar, die Untersuchung umsichtig und oft nicht ohne Scharfsinn durchgeführt. Die Werke sind genau, aber ohne Voreingenommenheit gewürdigt. Es ist angenehm, daß nicht bloß eine Gruppe von Kunstwerken zusammengestellt, sondern auch eine nennbare Person als Meister angegeben werden konnte. Das befriedigt das ästhetische Bedürfnis; man hat lieber mit Wesen von Fleisch und Blut, als mit wissenschaftlichen Phantomen, wie einem namenlosen Meister des Marolt-Altars zu tun.

So lichtet sich allmählich das Dunkel und auch in Altbayern tritt ein Meister der Kunst nach dem anderen hervor, dank (für die Plastik) den Bemühungen namentlich Georg Habichs und des Verfassers. Der neue Mann, der uns hier geschenkt wird, ist keine starke Persönlichkeit, sondern im wesentlichen nur ein geschickter, manchmal selbst geschmackvoller Anordner; der, beweglichen Geistes, von überallher verständig entlehnt, wie der Verfasser vielfach gezeigt hat; dem aber durch die Gunst der Zeit, die auch mittlere Anlagen zu stattlichem Wuchs gedeihen ließ, mitunter ein so fein abgewogenes, ebenmäßiges, wohlgefälliges Werk, wie das Esterreichersche Gnadenstuhl-Epitaph gelingen konnte. In den noch gotisch empfundenen und gebauten Marolt-Altar von 1513 führt er schon zaghaft Renaissance-Motive ein und legt Renaissance-Zierat auf und von da schreitet er in der neuen Weise immer weiter vor, bis er mit dem Gnadenstuhl, dem Leberskircher- und dem Klosen-Epitaph in der vollen Blüte der Renaissance steht. Unter seinen Arten und Unarten scheint mir besonders charakteristisch der wenig glückliche Faltenstil mit einer seltsamen Vorliebe für überflüssige Vertikalfalten (man merkt das sehr deutlich, wenn man seine Vorbilder zur Vergleichung heranzieht) und die Neigung, seine Gestalten das Spielbein zum Standbein so hinüberziehen zu lassen, daß man die langsame Bewegung fast zu sehen und das leise Scharren fast zu hören glaubt.

Das Buch ist ordentlich ausgestattet und man vermißt unter den guten Abbildungen keine, die man nötig hätte.

F. R.

Raffael. Des Meisters Gemälde in 275 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von *Adolf Rosenberg.* Vierte Auflage, herausgegeben von *Georg Gronau.* Stuttgart und Leipzig. Deutsche Verlagsanstalt 1909.

Den Text Rosenbergs hat Gronau pietätvollerweise fast unberührt gelassen. Aber während die erste Auflage 202 Abbildungen brachte, bringt diese vierte 275. Das ist bei einem Werke, bei dem es vorwiegend auf ein möglichst vollständiges Abbildungsmaterial ankommt, eine äußerst dankenswerte Bereicherung. Und die, welche aus Erfahrung wissen, wie schwer es erst ist, Aufnahmen zu erhalten oder machen zu lassen, die in den großen photographischen Anstalten nicht zu haben sind, werden dem Herausgeber besonderen Dank wissen. Es ist aber nicht nur das Oeuvre Raffaels in überraschender Weise vervollständigt worden, auch die Gruppierung seiner Werke wurde von Gronau vielfach verändert und die chronologische Anordnung sorgfältig nachgeprüft.

Trotzdem bleibt auch heute noch diese oder jene Lücke auszufüllen, um den Band noch mehr zu einem nie versagenden Berater in allen Raffaelfragen auszugestalten. Vom Porträt Leos X. wäre auch die Wiedergabe von Andrea del Sartos Kopie in Neapel und Bugiardinis Kopie in Rom erwünscht gewesen. Zu Raffaels Fresken in der Farnesina hätte auch das merkwürdige Gemälde des Göttermahles bei Mme. Bénoîse Blanc in Paris eine Reproduktion verdient. Zum Porträt Julius' II. hätte auch der Karton der Corsini-Galerie, obwohl er schwerlich von Raffael selbst ausgeführt wurde, reproduziert werden können. Ebenso würde man gerne Gelegenheit gehabt haben, das Originalporträt Raffaels in der Sammlung Huldschinski mit Alloris Kopie zu vergleichen. Wenn Gronau die verlorene Madonna mit der Nelke in zwei Kopien zur Anschauung bringt, so hätte er das Bildnis des Lorenzo de' Medici nicht nur in der Florentiner Kopie, sondern auch in dem Gemälde von Monpellier bringen sollen, von dem die Photographie bei Braun zu finden. Auch von der kleinen heiligen Familie im Louvre hätte man vor allem die Reproduktion des Exemplars von M. Roussel in Nanterre gewünscht. Eine Reproduktion des Christus in Gethsemane am Predellenbilde der Madonna von Sant' Antonio fehlt überhaupt. Professor E. aus'm Werth in Bonn behauptet, wie es scheint nicht mit Unrecht, das Original dieses allerdings recht schwachen Bildchens zu besitzen. Eine Aufnahme davon hat Bruckmann gemacht. Endlich hätte man auch von der Madonna di Loreto gerne noch Kopien, wie z. B. die schöne Kopie in der Sakristei von S. Maria zu Monserrato in Rom abgebildet gesehen. Wo das Original verloren ging, gewinnen gute Kopien die Bedeutung, die den Kardinälen zufällt, wenn der Papst gestorben ist.

Besonders dankbar, glaube ich, dürfen wir dem Verfasser sein, daß er zum erstenmal auch die Chiaroscuri aus den Stanzen Raffaels weiteren Kreisen bekannt gibt. Er hat damit ihre Bedeutung anerkannt. Seiner Deutung einer dieser Fresken als Papst Sylvester, der den Drachen bändigt, stimme ich um so freudiger zu, als der gleiche Stoff auch nebenan in der Sala di Costantino behandelt worden ist. Julius II., den wir in der Stanza della Segnatura als Gregor IX. begrüßen, erscheint in der Stanza d'Eliodoro eben als Papst Sylvester, genau wie Nikolaus V. in den Fresken Fra Angelicos nebenan unter dem Bilde Papst Sixtus' II. dargestellt ist.

Eine vollständig neue Bewertung aber verlangt diese Auflage, nachdem Gronau jedem Bilde in besonderem Anhange besondere Erläuterungen beigegeben hat. Vor allem ist hiermit eine Prinzipienfrage zugunsten der Wissenschaft entschieden worden. Wir sollten nicht aufhören, von den Verlegern zu verlangen, auch bei Publikationen, die für weiteste Kreise bestimmt sind, Quellen und Belege zuzulassen, die allerdings nur für Eingeweihtere Interesse haben. Wir sollten uns weigern, die Fundamente unserer Arbeit für uns selbst und andere unsichtbar zu machen.

Rosenbergs Raffael hat sich vor allem bei den Laien viele Freunde zu erwerben verstanden. Gronaus Raffael ist für jeden Kunsthistoriker ein unentbehrliches Handbuch geworden, denn was er beibringt, ist im Urteil so fein abgewogen, in der Beschränkung so klug und sicher gefaßt, daß nach dieser Richtung kaum ein Wunsch zu äußern übrig bleibt. Möchte die seit mehr als einem Jahrzehnt ins Stocken geratene Raffaelforschung durch dies schöne Buch neue und fruchtbringende Anregungen erhalten!

Ernst Steinmann.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 20. 26. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

NEUES AUS HOLLÄNDISCHEN MUSEEN UND SAMMLUNGEN

Im *Rijksmuseum zu Amsterdam* haben die Neuerwerbungen der letzten Zeit Aufstellung gefunden; davon sind in diesen Blättern noch unbesprochen geblieben die vier Gemälde, die auf der Versteigerung F. Lemker-Muller in Kampen angekauft worden sind. Das eine ist ein schönes Stilleben von *Jan Jansz van de Velde,* welches an Qualität entschieden das von diesem Meister schon vorhandene viel kleinere Stück, Nr. 2455, vom Jahre 1658 übertrifft. Es mißt 64×59 cm, ist auf Holz gemalt, voll bezeichnet und 1647 datiert, also ein gutes Jahrzehnt früher gemalt als jenes, das zu den Spätwerken dieses sehr sorgfältig, mit gutem Geschmack und doch gewisser Zurückhaltung arbeitenden Künstlers gehört, der um 1619/20 in Haarlem geboren wurde und nach 1660 gestorben sein muß. Es stellt vor sepia-grünlichem Hintergrund einen Frühstückstisch dar, auf dem sich ein Zinnteller mit Messer, Zitronen und Orangen, ein chinesischer Teller, zwei Austernschalen, ein mit Bier gefülltes Stangenglas, eine umgeworfene Zinnkanne, ein Römer, eine Pfeife und ein Stückchen Papier mit Tabak befinden. Von *Roelandt Roghman* wurden zwei voll bezeichnete (je 114×97 cm große, auf Leinwand gemalte) gebirgige Waldlandschaften in dem etwas romantischen Charakter des mehr aus Radierungen und Zeichnungen bekannten Freundes von Rembrandt erworben. Sie hängen in einem der rechten Seitenräume der großen Ehrenhalle. Landschaften von *F. Knibbergen* in der Art van Goyens, unter dessen Namen sie auch bisweilen gehen, sind heute ziemlich selten. Der Ankauf eines großen Gemäldes von diesem Meister geschah vornehmlich aus kunsthistorischem Interesse, da das Museum bisher noch kein Bild von Knibbergen besaß (er fehlt auch in den Galerien in Haarlem, Leiden, Haag und Rotterdam). Die 98×138 cm große Leinwand zeigt eine Aussicht über eine weite, von Wald- und Wasserstreifen durchzogene Ebene, über der sich ein hoher Himmel wölbt. Rechts vorn führt ein erhöhter Sandweg um einen Hügel herum. Zwei andere Gemälde — von *H. Pz. Voskuyl* — wurden unlängst auf der Versteigerung E. Moll in Amsterdam für 600 fl. erworben: die lebensgroßen Porträts von Philip Denijs und seiner Gattin. Werke dieses Amsterdamer Meisters sind höchst selten; daß sie gerade von erstklassiger künstlerischer Qualität wären, kann man nicht sagen.

Auch im *Rijksprentenkabinet* sind einige neue Erwerbungen ausgestellt: siebzehn Radierungen verschiedenen Umfanges von *Jan Boon,* einem jungen, in Rijkswijk lebenden holländischen Künstler, der in diesen Blättern sowohl von gediegenem technischen Können wie von natürlichem künstlerischen Empfinden Zeugnis ablegt. Insbesondere verdient ein Interieur volle Anerkennung. Ein gedeckter Tisch vor einem Kamin, auf dem allerlei Vasen, Gläser usw. stehen. An der Wand hängen eine Uhr und Bilder. Das reiche Beiwerk gibt dem Künstler Gelegenheit, zu zeigen, wie er mit der Nadel durchaus malerische Wirkungen zu erreichen versteht. In der Auffassung und Technik verrät sich übrigens deutlich der Einfluß, den Rembrandtsche Radierungen auf Boon ausgeübt haben — für dieses Interieur in erster Linie Blätter aus den fünfziger Jahren wie z. B. B. 50 und B. 83. Auf Rembrandtsches Vorbild — was kann es für ein besseres für einen Radierer geben! — weisen zum Teil auch die anderen Blätter, die kleinen, fein ausgeführten Porträtköpfe, sowie die einfachen Landschaftsblättchen. Recht hübsch sind auch zwei Katzenstudien, ebenfalls in kleinem Format gehalten und sorgfältig ausgeführt.

Als Wintervierteljahrsausstellung hatte Herr Direktor Moes einige Originalradierungen von *Watteau* inmitten einer umfangreichen Serie von Reproduktionen, meist Stichen nach Werken von *Watteau,* zusammengestellt. Ein Rückblick auf die vorjährigen Ausstellungen zeigt, daß der Leiter dieser Ausstellungen auch darauf bedacht ist, nach den verschiedensten Seiten hin die Aufmerksamkeit auf die Schätze des reichen Amsterdamer Kupferstichkabinetts zu lenken und das Interesse und die Liebe für diesen Zweig der Kunst zu wecken, zu erweitern und wachzuhalten. Und die Anfang März eröffnete Ausstellung holländischer Steindrucke bestätigt das von neuem.

Als ich vor etwa Jahresfrist von dem *Städtischen Museum in Amsterdam* berichtete, konnte ich nicht viel Erfreuliches mitteilen. Damals war in diese Sammlung durch den Verkauf von ca. fünfzig bedeutenden Gemälden der modernen holländischen und französischen Schule, die dem Museum lange Zeit leihweise angehörten, eine große Lücke gerissen worden. Heute ist diese nun

zum Teil wieder ausgefüllt — freilich mehr der Zahl nach. Von den Franzosen — Constant, Corot, Courbet, Daubigny, Decamps, Delacroix, Diaz, Dupré, Jacque, Millet, Rousseau, Troyon, die den Hauptbestandteil jener ausgeschiedenen Sammlung des Herrn van Eeghen ausmachten, und die ihren Weg seitdem in manche ausländische Galerie gefunden haben — ist so gut wie kein Bild wieder in das Städtische Museum gekommen. Eine so ausgewählte Kollektion, wie die des Herrn van Eeghen war, wird schwerlich je wieder in diesen Räumen bewundert werden können. Wie schon gesagt, an Zahl ist die Lücke annähernd wieder ausgefüllt und zwar in der Hauptsache durch Werke moderner Holländer, u. a. von *Breitner, Haverman, Hendriks, Israels, Kamerlingh Onnes, Karsen, M. Maris, Mesdag, ter Meulen, Neuhuys, Suze Bisschop-Robertson, Roelofs, Voerman.* Allerdings ist zu bemerken, daß nicht alle diese Bilder Eigentum des Museums sind, sondern viele von ihnen nur Leihgaben. So z. B. die beiden Stücke von Alb. Neuhuys, der also noch immer keinen dauernden Platz in diesem Museum gefunden hat. Übrigens fehlen leider auch *Vincent van Gogh* und *Jan Toorop* hier noch gänzlich.

In einem Saal sind ferner für die Monate Januar bis April fünfzig moderne Gemälde von *Bilders* (1), *Blommers* (1), *Th. de Bock* (5), *Bosboom* (7), *Gabriel* (1), *Joz. Israels* (2), *Kever* (3), *J. Maris* (10), *M. Maris* (1), *W. Maris* (5), *A. Mauve* (7), *A. Neuhuys* (1), *Jos. Neuhuys* (2), *P. v. d. Velden* (1), *G. Poggenbeek* (2) und *J. H. Weißenbruch* (1), sämtlich aus dem Besitze des Kunsthändlers A. Preyer-Haag, leihweise ausgestellt. Es befinden sich darunter einige vortreffliche Spezimina dieser Meister — meist kleineren Umfanges. Aber es hat doch nicht jedes Stück für sich etwas Besonderes über seinen Schöpfer zu sagen. Es ist eben doch ein Unterschied zwischen der Art, wie ein Museumsleiter und ein Kunsthändler sammelt. Jener geht dabei von dem Gesichtspunkte aus, eine Malerschule und jeden Maler wieder für sich so vielseitig wie möglich in Werken sprechen zu lassen, wobei er sich zugleich bewußt ist, daß die Sammlung nachher so als Ganzes dauernd erhalten bleibt. Der Kunsthändler dagegen sammelt, um die Bilder nachher wieder zu verkaufen — es ist natürlich, daß da dem Geschmack des Publikums Rechnung getragen wird. —

In *Haarlem* wird der »Stadtschatz«, die Schützen- und Regentenstücke von *Frans Hals* in absehbarer Zeit einen neuen und sichereren Aufbewahrungsplatz erhalten. Der jetzige im Rathaus genügt, sowohl was Beleuchtung wie Sicherheit vor Feuersgefahr betrifft, keineswegs mehr. In jüngster Zeit wurden dazu noch Klagen laut über die ungünstigen Temperaturverhältnisse jenes Saales, in dem sie sich bislang befinden, und eine bei einem Bild angeblich eingetretene Katastrophe führte zu einer Interpellation im Haarlemer Stadtrat. Es ging nämlich das Gerücht, daß bei dem letzten starken Frostwetter im Dezember vorigen Jahres das Gemälde der Vorsteher des Altmännerhauses von 1664 unheilbar beschädigt worden sei. Aber das waren Übertreibungen von technisch Unkundigen. In Wirklichkeit handelte es sich nur um ein Trübwerden des Firnisses, der nur regeneriert zu werden brauchte. Weder die Leinwand noch die Farbschicht selbst haben irgendwie Schaden genommen. Das von einer Sachverständigenkommission auf Wunsch des Bürgermeisters am 6. Februar abgegebene Urteil über den Zustand der Gemälde von Frans Hals läßt alle schlimmen Befürchtungen als grundlos erscheinen. Glücklicherweise!

Aus *Leiden* ist mehr zu melden. Im Städtischen Museum ist ein Teil der Kollektion holländischer Gemälde aus der Sammlung P. Delaroff-St. Petersburg — auf deren leihweise zweijährige Überlassung an das Leidener Städtische Museum in diesen Blättern schon kurz hingewiesen wurde — ausgestellt worden. Zunächst allerdings erst ein kleiner Teil der Sammlung, die rund hundertfünfzig Bilder umfassen soll. Es sind bis jetzt im ganzen vierundzwanzig, meist kleinere Gemälde ausgestellt, fast sämtlich an der linken Längswand des von der Rembrandtausstellung 1906 her bekannten großen Oberlichtsaales im Erdgeschoß der »Lakenhal«. Kann man nun nicht gerade sagen, daß es durchweg »erste Meister« seien, deren Werke wir hier antreffen, so finden wir doch manches Interessante. Als bedeutendes Hauptstück der Kollektion ist ohne Frage das 110×167 cm große Gemälde von *Jan Steen* anzuführen, das eine lustige Bauernszene im Wirtshaushof darstellt. Links steht unter einem Baum auf einer Art Podest ein Dudelsackpfeifer, nach dessen Musik sich rechts ein junges Bauernpaar im Tanze bewegt. Dahinter sitzen am Tisch unter einer Abdachung zechende Bauern und Bäuerinnen, während links, vor dem Eingang zum Hause, sich verschiedene Paare in liebender Absicht zu schaffen machen oder sich entfernen. Sehr geschickt ist kompositionell die Verbindung zwischen dem Musikanten auf der linken Bildseite und den beiden Tanzenden rechts durch einen diese letzteren anbellenden Hund in der Mitte hergestellt.

Sehr willkommen ist auch das große Tafelbild von *Pieter Aertsen,* Christus und die Ehebrecherin. Dies »Thema« ist freilich nur im Mittelgrund behandelt, während der Vordergrund ganz von einem Frucht- und Gemüsestilleben mit Händlerin und Händlern eingenommen wird. Wie der Direktor des Museums, Mr. Dr. Overvoorde, in einem Artikel über diese Sammlung im »Bulletin v. d. Nederl. Oudhk. Bond« mitteilt, hat Herr Delaroff von dem Bilde zuerst das obere Stück erworben, auf dem damals die Vordergrundfiguren mit einer Straßenansicht übermalt waren. Erst acht Jahre später — wie Sievers angibt — glückte es Herrn Delaroff, auch den fehlenden unteren Teil zu finden, um das Bild in seiner ursprünglichen Gestalt wiederherzustellen.

Ich kann unmöglich hier die einzelnen Bilder alle eingehend besprechen und muß mich mit einer summarischen Aufzählung begnügen. Ich halte mich dabei an das kurze provisorische Verzeichnis, das jetzt im Museum zu haben ist. Wie ich früher auch schon mitteilte, soll noch ein ausführlicher, von Herrn Delaroff nach wissenschaftlichen Prinzipien verfaßter Katalog seiner

ganzen, hier zur leihweisen Ausstellung kommenden Sammlung holländischer Gemälde erscheinen. Unter den Porträtstücken ist das bedeutendste ein signiertes Gemälde von *Paulus Moreelse* aus dem Jahre 1601 mit den lebensgroßen Figuren einer vornehm gekleideten Dame nebst ihren drei Kindern. Mit einem weiblichen Halbfigurenbildnis ist *Pieter van Anraadt* vertreten (nicht sehr angenehm in seinen kühlen, fast harten Farben). Männliche Brustbilder finden wir von *B. v. d. Helst, Jan Lievens* (Studienkopf bei künstlicher Beleuchtung, ohne daß aber die Lichtquelle selbst sichtbar ist), *Samuel Mesdagh* und *A. Palamedesz* (die Zuschreibung an diesen letzten ist jedoch nicht ganz sicher). Das Porträt einer Familie in indischer Landschaft (130×190,5 cm) ist von *J. Coeman* (bezeichnet und 1665 datiert) und nicht von einem Maler Leeman, wie irrtümlich in dem kurzen Verzeichnis steht. (Ich verdanke diesen Hinweis Herrn Dr. Hofstede de Groot, der das Bild schon früher in Petersburg gesehen hatte und da die Signatur genau untersuchen konnte.) J. Coeman war — wenn v. Wurzbach recht hat — bisher nur aus einem Stich des Goudaer Stechers Hendrik Bary nach dem Porträt des Generalgouverneurs von Niederl.-Ostindien, Johan Maetsuyker bekannt. Besonders anziehend ist dies demnach einzige noch nachweisbare Bild Coemans freilich nicht; aber aus jenem Grunde doch des Photographierens wert, zumal es hier sehr hoch hängt und aus der Nähe nicht studiert werden kann.

Die Landschaft ist reich vertreten durch Bilder von *A. v. Borssum* (Mondlandschaft in der Art A. v. d. Neers), *Guilliam* (nicht Cornelis, wie im Verzeichnis steht) *Dubois, B. Gael, J. van Goyen* (fein grünsilbertonige Flußlandschaft aus dem Jahre 1642), *Salomon van Ruysdael* (zugefrorener Fluß bei Abendbeleuchtung) und *C. van Zwieten* (gebirgige Landschaft mit Wasserfall). Dies Bild des nach 1671 in Leiden gestorbenen Malers, von dem außer zwei nicht bezeichneten noch ein CVZ 1664 signiertes im Leidener Museum zum Vergleich herangezogen werden kann, übertrifft an Qualität jene so bedeutend, daß es fast fraglich erscheint, ob es wirklich von van Zwieten ist. Eine gewisse Verwandtschaft möchte ich in dem Bilde mit badenden Männern am Fuße einer hohen Felsenwand von *G. v. d. Eeckhout* im Rijksmuseum in Amsterdam (Nr. 879) sehen, ohne aber eine Identität der Maler der beiden Bilder annehmen zu wollen.

Von den Genremalern sind vertreten *Q. v. Brekelenkam,* Bauern bei der Mahlzeit (voll bez. und 1655 datiert), *A. Palamedesz* mit einer musizierenden Gesellschaft, *Willem de Poorter* mit einem hübschen Bildchen in blauen und grauen Tönen, eine Dame bei der Toilette darstellend.

Außerdem sind da drei Schlachtenbilder, je ein Reitergefecht von *J. van der Stoffe, Pieter de Molijn* und *Salomon van Ruysdael*; für den Letztgenannten ein höchst merkwürdiger Vorwurf, den er aber geschickt und nicht uninteressant behandelt (es ist bezeichnet und 1653 datiert). Es bleibt noch ein großes Tierbild, Enten im Wasser, von *Begeyn* zu erwähnen und ein Bild aus der *Schule Rembrandts,* der zwölfjährige Jesus im Tempel, das in der dritten Auflage des Rembrandtbuches (Klassiker der Kunst) auf S. 531 unter den zweifelhaften und falschen Gemälden abgebildet ist. Rembrandt selbst kommt als Maler wohl unter keinen Umständen in Frage.

Über den Bestand des Leidener Städtischen Museums orientiert jetzt auch ein neuer, mit Abbildungen versehener Katalog, der bei G. F. Théonville erschienen ist und Mr. Dr. J. C. Overvoorde zum Verfasser hat.

Ein interessantes Bild von *Gerrit Dou,* eine sitzende nackte junge Frau, die ihr Haar kämmt, wurde in den letzten Tagen aus Florenz für 5000 fl. erworben.

Über die dem *Mauritshuis im Haag* von Herrn Delaroff leihweise überlassenen Gemälde habe ich schon früher berichtet, aber noch nicht über eine Kollektion von sechzehn Gemälden, die dem Museum von dem verstorbenen Frl. M. J. Singendonck im Haag vermacht wurde. Es ist eine Reihe von Bildnissen von Meistern von dem Ende des 17. Jahrhunderts, Spätwerke von *N. Maes* sowie Arbeiten von *Schalcken, Netscher, Ph. v. Dijck, J. v. Haensbergen* und mehreren unbekannten Malern. Wenn wir im allgemeinen auch nicht viel mehr für solche Porträts aus der Verfallszeit der holländischen Kunst übrig haben, so muß man — z. B. bei den vorliegenden Bildern von Maes — die technische Routine und Gediegenheit der Malerei doch anerkennen.

Das *Museum Boymans in Rotterdam* hat den guten Beziehungen seines Direktors Schmidt-Degener eine ganze Reihe von Schenkungen zu verdanken, von denen ich einige im Sommer zu erwähnen schon Gelegenheit nahm. Seitdem sind noch hinzugekommen als Geschenk von Herrn L. Nardus-Suresnes eine Weberwerkstatt von *Decker,* ein *Willem Kalf* zugeschriebenes großes Stilleben (von Herrn H. van Gelder-Brüssel), zwei Kinder von den Brüdern *Le Nain* (von Herrn A. Schloß-Paris), eine *Terborch* sehr nahestehende Kreidezeichnung eines stehenden jungen Menschen (von Herrn Konzertmeister Louis Wolff-Rotterdam) und zwei Buntstiftzeichnungen von *L. Nardus.*

Besondere Beachtung verdienen die drei erstgenannten Bilder. Das eine, das zwei blondhaarige Schwestern in weißen Kleidern vor grauem Hintergrund, die eine rechts sitzend, die andere kleinere links stehend und jener die Hand reichend, darstellt, wird den Brüdern *Le Nain* zugeschrieben. Es ist ein flott gemaltes und anmutiges Bildchen von feiner Tonschönheit.

Das zweite ist ein 77×64 cm großes, auf Leinwand gemaltes Stilleben; es besteht aus zwei Zitronen und einer Apfelsine auf einer getriebenen Silberplatte, einer chinesischen Vase, einem halbgefüllten Römer und einem hohen Kelchglas, alles über einer dunkelrotbraun gemusterten persischen Decke auf einer Tischecke aufgebaut vor dunklem Hintergrund, und bildet eine besonders erfreuliche Bereicherung der Stillebensammlung des Museums Boymans. Allerdings wird man es nicht als eine die spätere Kunst Willem Kalfs veranschaulichende Ergänzung zu dem im Museum bereits

befindlichen Interieur mit zwei kleinen Figuren und Gemüsestilleben ansehen dürfen, wohl aber als ein ganz vorzügliches Werk des seinem Lehrer häufig sehr nahe kommenden Schülers *Jurriaan van Streeck*. Der war bisher im Museum Boymans überhaupt noch nicht vertreten. Für Herrn van Gelder, der mit dem Bilde dem Museum einen Kalf schenken wollte, braucht diese Umtaufe durchaus keine Herabsetzung in der Bewertung seiner Gabe als solcher zu sein. Die Museumsdirektion wie das kunstverständige Museumspublikum werden den Wert derselben gewiß nicht vom kommerziellen, sondern vom ideellen Standpunkt aus einzuschätzen wissen, denn das Gemälde ist ohne Frage ein hervorragendes Kunstwerk. Bedenken an der Zuschreibung an Willem Kalf drängen sich einem beim aufmerksamen Betrachten bald auf — es liegt in der ganzen Stimmung etwas anderes, die Farben leuchten nicht so transparent, der Gegensatz zwischen Zitronengelb und blau-weißem Porzellan fehlt (da die chinesische Vase grünlichen Pflanzendekor hat). Der Beschauer — der zunächst auf Grund der Angabe des Schildchens auf dem Rahmen einem Kalf gegenüber zu stehen vermeint und deshalb einen auf diesen berechneten Maßstab anlegt — beginnt in seinem Urteil mehr und mehr schwankend zu werden. Und beim Vergleichen des Bildes mit anderen gesicherten Gemälden von Kalf und auch von van Streeck ist das Endresultat, daß er sich für den letzteren entscheiden zu müssen glaubt. Dann erfreut er sich aber — ohne kritische Nebengedanken — statt an der Schönheit eines doch nicht ganz befriedigenden *Kalf* an der besonders guten Qualität eines *J. van Streeck*.

Der Name *Decker*, der auf dem Rahmen des kleinen Bildes mit einem bei der Arbeit befindlichen Weber in seiner Werkstatt zu lesen ist, läßt uns an eine kunsthistorische Frage rühren, die bisher noch einer endgültigen Antwort harrt. Es gibt eine ganze Reihe von derartigen Weberinterieurs, die teils C. Decker, teils einem J. Decker, teils einem F. Decker zugeschrieben werden. Das bekannteste darunter ist das im Brüsseler Museum befindliche Stück »Le repos du tisserand«, das nach einer alten Tradition von C. Decker (Interieur und Beiwerk) und von A. v. Ostade (Figuren), nach Hofstede de Groot, dem sich der Katalog von 1906 anschloß, aber ganz von Ostade gemalt sein soll. Von der Zuweisung solcher Bilder an Cornelis, den bekannten Haarlemer Landschaftsmaler, kam man jedoch immer mehr ab und neigte eher zu der Ansicht, daß diese Bilder von einem J. Decker seien, indem man sich an ein so bezeichnetes und auch datiertes Schmiedeinterieur im Vorrat des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin hielt, und auch die F. Decker genannten Stücke mit ähnlichen Darstellungen diesem J. Decker zuzuteilen pflegte. Unser Bild in Rotterdam hat nun ein Monogramm C D, wodurch die so gut wie schon abgetane Autorschaft Cornelis Deckers für solche Werkstattinterieurs mit einem Male wieder etwas an Möglichkeit gewinnt. Dazu kommt noch ein anderes Bild, ebenfalls eine Weberwerkstatt mit Figuren, das vor nicht allzulanger Zeit erst im Rijksmuseum ausgestellt wurde (gehört zu der Leihgabe Hoogendijk von 1907) und das die deutlich lesbare Signatur C. Decker 1659 trägt. Nur wollen diese beiden Bilder wieder unter sich stilistisch nicht so ganz zusammenpassen, insbesondere die Figuren und auch der Ton. Dort in Amsterdam ist er warmgelbsonnig mit ausgebildetem Halbdunkel in dem mit reichem Beiwerk ausgestatteten Raum, hier in Rotterdam herrscht ein ziemlich kühler Ton vor, und das Beiwerk ist nicht so reichhaltig und auch nicht so malerisch angeordnet wie dort. Jedenfalls ist durch diese beiden Bilder — das Amsterdamer schrieb man früher auch dem J. Decker zu — die Frage, welcher oder welche Decker haben als Maler solcher Handwerkerinterieurs zu gelten, wieder etwas komplizierter geworden. Ohne ein umfangreiches Photographienmaterial nach allen in Betracht kommenden Bildern, auch von Malern wie *Oudenrogge*, *Sal. Rombouts* und anderen, die solche Interieurs malten, kann ein Versuch der Lösung dieser Frage nicht unternommen werden. *K. F.*

NEKROLOGE

Im Alter von 72 Jahren verstarb in Bonn Herr **Karl Roettgen**, dessen umfangreiche und gewählte Sammlung von Möbeln und Holzskulpturen, vorzugsweise der rheinischen Gotik, in Fachkreisen sich mit Recht des größten Ruhmes erfreute.

In Brüssel ist im Alter von 88 Jahren **Henriette Ronner** gestorben. Die große Popularität ihrer Kunst verdankt sie neben ihren künstlerischen Gaben vor allem der Wahl ihres Sujets; sie malte fast ausschließlich Katzen in allen nur denkbaren Stellungen und Haltungen. In den Jahrgängen 1904 und 1905 der »Meister der Farbe« sind zwei ihrer Hauptbilder reproduziert. Henriette Ronner war am 31. Mai 1821 in Amsterdam geboren. Sie stammte aus einer Malerfamilie und genoß den ersten Unterricht mit Beginn des 11. Lebensjahres durch ihren erblindeten Vater, der ihr aus Prinzip keinen Lehrer geben wollte, sondern ihr anhaltende Arbeit und Studium nach der Natur empfahl. Die Natur ist dann auch in Wirklichkeit ihre einzige Lehrmeisterin gewesen. In stets abwechselnder Form und in tausenderlei Bewegungen hat sie ihre Lieblingstiere im Bilde festgehalten.

× In Berlin starb am 18. März plötzlich am Herzschlage der Leiter der bekannten Baufirma Boswau & Knauer, **Hermann Knauer**, im Alter von 37 Jahren. Er war die Seele der umfangreichen Unternehmungen, die von seiner Firma im letzten Jahrzehnt ins Leben gerufen und durchgeführt wurden. In Berlin entstanden unter seiner Oberleitung in der jüngsten Zeit eine ganze Reihe großer Bauten, wie das Neue Schauspielhaus am Nollendorfplatz, das Hotel Esplanade, das Hotel Excelsior und der Neubau der Darmstädter Bank, bei weitem das beste Architekturwerk des Riesengeschäfts, das sonst oft in bedenklichen Fassaden schwelgte. Aber nicht nur in Berlin, in ganz Deutschland war Knauer tätig (namentlich zahlreiche Bankgebäude in Städten des Rheinlands und Westfalens stammten aus den Ateliers der Firma), auch in Amerika hat er zahlreiche Arbeiten ausgeführt.

August Geigenberger, der durch seine einen grotesken Humor atmenden Zeichnungen in der »Jugend« weiteren Kreisen bekannt geworden ist, ist am 5. März im 33. Lebensjahre gestorben. Er war am 16. Juni 1875 zu Wasserburg am Inn geboren.

PERSONALIEN

× Dem Bildhauer **Bruno Kruse** in Berlin wurde vom Großherzog von Oldenburg der Professortitel verliehen.

WETTBEWERBE

Ein Vorgehen, das vom städtebaulichen Standpunkt freudig zu begrüßen ist, ist in einem **Wettbewerb** zu erblicken, den die **Bremer Terraingesellschaft** soeben ausschreibt. Er beschränkt sich nicht auf die Aufstellung einzelner mustergültiger Häusertypen, sondern strebt die *künstlerische Ausbildung ganzer Straßenzüge* an, und zwar darf die Linienführung der Straßen geändert werden, wenn die künstlerische Wirkung dadurch gesteigert wird.

DENKMALPFLEGE

Die **Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler im Königreich Sachsen** versendet den Bericht über ihre Tätigkeit in den Jahren 1906—1908. Die großen und vielseitigen Aufgaben, die sie zu erledigen hat, ließen es geboten erscheinen, die Zahl ihrer Mitglieder zu vermehren. Auf ihre Veranlassung wurde durch Erlaß vom 16. September vergangenen Jahres in Dresden das Kgl. sächsische Denkmalarchiv begründet, zu dessen Vorstand Professor Dr. Bruck ernannt wurde. Der mehr als hundert Seiten umfassende Bericht der einzelnen Orte zeugt von der regen Tätigkeit, die die Kommission entfaltet hat. In einer besonderen Abteilung sind unter Mithilfe der Vertrauensmänner die Sammlungen von Altertümern im Königreich Sachsen zusammengestellt.

DENKMÄLER

× Zu einem **Freiligrath-Denkmal**, das am 17. Juni 1909, dem hundertsten Geburtstage des Dichters, errichtet werden soll, erläßt der Verein »Heimatpflege« in **Soest** einen Aufruf.

AUSSTELLUNGEN

× **Berliner Ausstellungen.** Die Märzausstellung von *Schulte* wird durch zwei große Kollektionen von Bildnissen beherrscht, die einen nachdenklichen Kontrast ergeben. Es sind Porträtserien von *Leo Samberger* und *Philipp Lászlò*, eine Zusammenstellung, die grelle Streiflichter auf unsere deutschen Kunstverhältnisse wirft. Der Münchner Meister sucht nach einem starken persönlichen Ausdruck, nach einer Methode tief bohrender Charakteristik, nach einer aus dem Innersten beseelten künstlerischen Auffassung, und er findet seine Leute fast ausschließlich in den Kreisen der Künstler selbst, deren Köpfe er nun zu erforschen sich müht; der internationale Routinier Lászlò aber, der aus Ungarn stammt, sich in allen Ländern getummelt hat und zurzeit in London ansässig ist, hat seine Kundschaft in den »höchsten und allerhöchsten« Kreisen der deutschen wie der gesamten europäischen und amerikanischen Gesellschaft. Das ist symptomatisch für die Art, wie sich auf diesem Planeten und namentlich bei uns seit einem Vierteljahrhundert die Kunstdinge entwickelt haben, für die breite, gähnende Kluft zwischen den Aristokratien des Geistes und der Geburt. Hier sitzt die Wurzel der Zustände, die kein geschlossenes, einheitliches kulturelles Leben im nördlichen Deutschland aufkommen lassen, weil jede straffe Konzentrierung der vorhandenen Kräfte verhindert wird und alles sich in Wirrnis und Zersplitterung auflöst. Soweit man sich in den obersten Schichten der Einwohnerschaft, vor allem in Berlin, mit Kunst überhaupt beschäftigt, gibt man sich fast ausschließlich mit mittelmäßigen und schlimmeren Werken und Künstlern zufrieden, mit nichtssagenden Gleichgültigkeiten und bösem Kitsch. Gerade diese Zirkel, die durch die Traditionen guter Familien, durch eine früher in ihren Regionen vorhandene feinere Geschmackskultur, durch Erziehung und Lebensgewohnheiten zur Pflege der Kunst geradezu geschaffen erscheinen, fallen heute vollkommen aus. Das Beispiel des Hofes genügt, um die schreckliche »moderne« Kunst zu perhorreszieren, und um keinen Anstoß zu erregen, wirft man sich am liebsten einem öden Halbdilettantismus in die Arme, der die Seele nicht weiter aus dem Gleichgewicht bringen wird. Lászlò ist von Hause aus eine gar nicht zu unterschätzende Begabung gewesen. Aber er hat früh zu viel Glück gehabt, und da er bald in Kreisen beliebt ward, denen es vor allem auf Gefälligkeit und saubere Glätte ankam, so glitt er bald in einen Betrieb des Porträtierens hinab, bei dem seine großen Anlagen gar nicht zu brauchen waren. Die jetzige Kollektivausstellung zeigt, wie sehr er sich nun gehen läßt; es sind Bildnisse darunter, die sich im Prinzip durch nichts mehr von kolorierten Photographien unterscheiden. Alles erschöpft sich hier im Niedlichen, Geleckten, »Schmeichelhaften«, im »Bitte recht freundlich«-Stil. Einige andere Köpfe, in denen noch etwas von dem ursprünglichen Wesen des zum Modemaler der Aristokratie entarteten Talents zum Vorschein kommt, stimmen erst recht traurig. Samberger bildet zu dieser Manier und ihrer Entwickelung den schärfsten Gegensatz. Seine Malerei, einstens ganz in den Banden Lenbachs, ist immer freier und souveräner geworden. Von dem älteren Meister hat er zwar die Neigung zu trüb-schmutzigen Altmeistertönen beibehalten, aber er bewegt sich in dieser echt münchnerischen Technik, die ihm zur andern Natur geworden ist, mit großer Selbständigkeit und starker Kraft des Ausdrucks. Lenbachs Braun weicht bei ihm einem Schwarz, das jedoch nicht zu Tonkünsteleien führt, sondern zu Helldunkelwirkungen von großer Energie dient. Aus diesen chaotischen Hintergründen leuchten nun die prachtvoll erfaßten und gedeuteten Köpfe Albert Weltis, des Architekten Schäfer, des Malers Dasio und zahlreicher anderer Künstlerpersönlichkeiten auf, wie durch ein plötzlich einfallendes Licht beschworen. Gesichter, die nicht von Hause aus etwas Besonderes und Ungewöhnliches mitbringen, gelingen ihm nicht so gut; Samberger versucht dann, die Schlichtheit der natürlichen Erscheinung durch eine etwas gewaltsam aufgepfropfte Charakteristik zu beleben und gelangt dabei unversehens fast an die Grenze des Karikaturistischen. Ein Kapitel für sich bilden Sambergers Zeichnungen, Blätter, die in der Einfachheit und Bestimmtheit der Linien ihresgleichen suchen. Eine sehr schöne Kollektivausstellung hat daneben der Karlsruher Maler *Rudolf Hellwag* bei Schulte. Landschaftsblicke von breitem, dekorativ gedachtem Vortrag und kräftiger Farbigkeit. Besonders fein in der Malerei sind dann vor allem die Ausschnitte von der Themse, wo durch Nebelschleier, Rauch und Dunst auf dem grünlichen Strome Dampfer, Docks, Lagerplätze, und vom Ufer her in verschwimmenden Umrissen Häuser, Schornsteine, Fabriken wie drohende Gespenster auftauchen. Schottische Anregungen sprechen gelegentlich mit, aber sie sind persönlich durchgearbeitet und zum Eigentum des Künstlers gemacht. Ein bläulicher und ein grünlich-gelblicher Ton herrschen vor, durch deren Mischungen und Nuancen die Lokalfarben geschmackvoll zu Einheiten von klug erwogener Geschlossenheit verbunden werden. *M. O.*

Wien. Am 13. März hat der Kaiser die **35. Jahresausstellung im Künstlerhause** eröffnet. Sie ist viel ansehnlicher ausgefallen, als in den letzten Jahren. Natürlich ist es die Jugend, die das Panier hochhält, und der Name *Josef Jungwirth* tritt unerwartet in die vorderste Reihe. Er hatte vom niederösterreichischen Landesausschuß den Auftrag, eine Sitzung des niederösterreichischen Landtags von

1908 zu malen. Das ist nun ein ausgedehntes Bild mit 120 Bildnissen, sämtlich nach der Natur; es sind auch viele der Naturstudien dazu ausgestellt. Die Anordnung ist weit freier, als bei solchen Repräsentationsszenen üblich, die Köpfe kleben nicht regelmäßig gleich Briefmarken in einem Markenbuche, sondern sind in zwei hübsch geschwungenen »Gefühlslinien«, wie man noch vor einigen Jahren sagte, girlandenweise hingereiht. Die doppelte Beleuchtung, links winterliches Fensterlicht, rechts warmer Kronleuchterschein, und dazu noch eine Reihe grüner Lampenschirme auf der Galerie, gibt ein reichbewegtes Reflexleben, das aber die ruhige Gesamthaltung gar nicht beeinträchtigt. Der Künstler hat zwei Jahre an dem Bilde gearbeitet und erntet allgemeines Lob. Reich vertreten ist das Porträt, zum Teil auch zeitgeschichtlich interessant. *Viktor Stauffer* (Schwager und Schüler Canons, von dessen Weise er sich aber emanzipiert hat) malte den Deutschen Kaiser, der ihm in Berlin und Wilhelmshöhe Sitzungen gewährte. Das große Bild, fast ganze Figur, ein Geschenk Kaiser Wilhelms an den Grafen Hans Wilczek, dessen Gast er voriges Jahr auf seiner Burg Kreuzenstein am Bisamberge gewesen, wird im gotischen Milieu dieses Herrensitzes seinen Platz finden. Es stellt den Kaiser in der weißen Garde du Corps-Uniform dar, die aber durch den roten Samtmantel des Schwarzen Adlerordens verdeckt ist, bis auf die weißen Vorderärmel, da die Hände auf der Kuppel des Pallasch ruhen. Den etwas nach rechts gewandten Kopf bedeckt der weißblitzende Adlerhelm. Der Teint ist kräftig und leicht gebräunt, er hat trotz der benachbarten Masse von brillantem Rot seine volle Wirkung von Fleischton. Dieses Rot ist natürlich nicht gerade malerisch und auch das glatte, magere Fallen des Samtes gibt nicht aus, zumal wenn man an die bauschenden Purpurmäntel der Barockzeit denkt. Einzelheiten, wie die Schärfe, mit der die Epauletten sich unter dem Mantel profilieren und einen seltsamen Schulterumriß geben, stören das bürgerliche Auge, sind aber eben historisch gegebene Seltsamkeiten und werden vermutlich mit als zum »Formenschatz« unserer Zeit gehörig vermerkt werden. Ein Porträt von Bedeutung ist ferner *John Q. Adams'* Sitzbildnis des regierenden Fürsten Johann von und zu Liechtenstein, den man zum erstenmal abgebildet sieht. Er sitzt im Frackanzug, das Vließ auf dem weißen Plastron, in dämmerigem Gemach, in das nur ganz hinten links ein blasses Fensterlicht fällt. Das ältliche Rot der Möbelstoffe stimmt trefflich zur gesunden, tiefen Gesichtsfarbe in ihrer leicht melierten Umrahmung von Bart und Haar. Ein durchaus ernstes, fast feierliches Bild, das schon durch diese Haltung auf eine belangreiche Persönlichkeit hinweist. Von Adams ist auch ein famoses Bildnis der Sängerin Selma Kurz zu sehen, in spiralisch angeschmiegter schwarzer Toilette vor schwarzem Klavier stehend, in allerlei Pikanterien des brünetten Elements. Weiß in weiß dagegen seine große Porträtszene aus dem Rothschildspital, den Professor Wertheim mit Assistenz bei der Operation eines großen Bauchtumors darstellend. Dieser blutrote Fleck inmitten des weißen Raumes voll weißer Operationskittel, die trefflich abgetönt sind, ist die »Sensation« der Ausstellung. Der Künstler sah sich sogar bewogen, die Greuel zu mildern, indem er noch nachträglich ein weißes Linnen über einen Teil der Wunde malte, und zwar, da das Bild schon unter Glas war, auf diese Glasscheibe selbst. Vorzüglich sind die Bildnisse, namentlich der massive, geradezu körperhaft herausmodellierte Kopf des Operateurs. Andere gute Porträts sind der leuchtende Sonnenthal von *László*, zwei schwärzlich gehaltene Sitzbilder von *Joannowits* (Prof. Baron Eiselsberg und Kommerzialrat Habig), ein großer Professor Weyr von *Angeli* (allerdings gar zu glatt behandelt), die jugendliche Tochter von *Horovitz*, eine Tänzerin von *Rauchinger*, anderes von *Epstein*, *Schattenstein*, *Krestin*, *Krauß* (im Jägerdreß). Im Genre geht es stiller her. Vorzüglich ist ein anderer Junger, *Larwin*, in einem lampionglühenden »Kirchtag zu Neustift am Walde«, dann *Isidor Kaufmann* in seinen polnisch-jüdischen Bethausmotiven, die er so altmeistertreu behandelt. Auch aus den Landschaften ist einiges hervorzuheben. *Quittners* wandgroßes Dämmerungsbild vom Boulevard des Italiens, mit elektrischer Beleuchtung, *Tomecs* großes Herbstbild: »Habsburgerwarte« im glühenden Abendschein, *Brunners* »Stiller Platz«, mit alten Giebelhäusern ohne jede Staffage, nach Art von Khnopff, noch anderes von *Tina Blau*, *Suppantschitsch*, *Darnaut*, dem nachwachsenden *Windhager*, *Baschny*, *Prinz*. Unter den Graphikern wächst *Tomislav Krizman* nach, dessen Riesenradierung einer alten Dame in ihrem Interieur den bekannten Formaten Schmutzers nachstrebt, aber dessen starke Schwarzweißeffekte vermeidet. Die Plastik bringt ihr gewohntes Kleinzeug, namentlich gute Plaketten *(Marschall, Schwartz, Schäfer, Hujer)*, auch ein mäßiges Beethovendenkmal für Graz von Prof. *Benk*, aus Paris einige sehr geschickte Büsten und Statuetten des Russen *Leo Sinayeff-Bernstein*. Im ganzen eine Ausstellung, die endlich einmal auch künstlerisch etwas zu sagen hat. *Ludwig Hevesi.*

In der **japanischen Sammlung** des Konsuls **A. G. Moslé** aus Leipzig, die im *Kunstgewerbemuseum* in Berlin ausgestellt ist, sind vom 16. März ab die bisher vorgeführten Holzschnitte, Gewebe und Stickereien durch eine zweite gleichwertige Auswahl aus den reichhaltigen Beständen ersetzt worden. Die Ausstellung wird bis in den Anfang April hinein geöffnet bleiben.

Leipzig. In der Zeit vom 15. Juli bis 15. August veranstaltet die Stadt Leipzig, wie bereits kurz gemeldet, in den Räumen des renovierten Alten Rathauses eine »**Universitäts-Jubiläums-Ausstellung**« zur Feier des fünfhundertjährigen Bestehens der Universität. Die Leitung der Ausstellung liegt in den Händen der Direktion des Städtischen Kunstgewerbemuseums, der ein Arbeitsausschuß zur Seite steht. — Das Programm der Ausstellung umfaßt die folgenden sieben Gruppen: 1. Die *baugeschichtliche Entwickelung der Leipziger Universität* in bildlichen Darstellungen, Modellen, Grund- und Aufrissen. Pläne des Grundbesitzes; 2. Eine Auswahl Abbildungen zur *Geschichte anderer deutscher und fremder Universitäten* (Außen- und Innenarchitektur, monumentale Malerei); 3. Beispiele von Anlagen und Einrichtungen moderner *nordamerikanischer Universitäten* (Ansichten und Pläne); 4. *Kunstaltertümer des 15. bis 19. Jahrhunderts aus Universitätsbesitz* (profanes und kirchliches Universitätsgerät, Zepter, Amtsketten, Kleinodien, Depositionsgeräte, Siegel, Denkmünzen, Stempel, miniierte Matrikelbücher, wertvolle alte Einbände; auch Gobelins, Gemälde, Miniaturen, Skulpturen in zweckentsprechender Auswahl; Abbildungen von älteren Denk- und Grabmälern von Universitätslehrern); 5. Die *Entwickelung der Universitätstrachten und des Studentenlebens* bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. (Abbildungen, Stammbücher, Darstellungen von Fechtboden, Kneipen, Karzern usw.); 6. *Erinnerungen an Goethes Aufenthalt in Leipzig*. Damit im Zusammenhang: 7. Ausstellung von zumeist *unveröffentlichten Handzeichnungen Goethes*, seiner Lehrer und künstlerischen Mitarbeiter. — Die kunstgewerbegeschichtlich bedeutendste Abteilung verspricht die vierte zu werden. Bei dem Entgegenkommen, das die Bemühungen der Ausstellungsleitung bisher gefunden haben, wird diese Gruppe zum ersten Male eine fast lückenlose Übersicht über die vorhandenen Zepter sämtlicher deutscher und einer Anzahl ausländischer Universitäten gewähren, die von irgendwelchem kunstgeschichtlichen Werte sind. Darunter werden sich auch Insignien nicht mehr bestehender Uni-

versitäten — wie Fulda, Helmstedt und Wittenberg — befinden, deren Überlassung die jetzigen Besitzer, das Staatsarchiv in Marburg, die Herzogliche Bibliothek in Wolfenbüttel, sowie das Rektorat der Universität Halle zugesagt haben. Desgleichen wird aller Voraussicht nach eine fast lückenlose Sammlung von Medaillen bestehender und der eingegangenen Universitäten zur Ausstellung gebracht werden können. Die kulturhistorisch wie kunstgeschichtlich interessantesten Gruppen umfassen die Erinnerungen an Goethes Aufenthalt in Leipzig, sowie die Vorführung seiner meist unveröffentlichten Handzeichnungen, die zum Teil in Weimar, teils in Privatbesitz sich befinden. Während die Aufmachung aller übrigen Gruppen einen mehr ausstellungsmäßigen Charakter haben wird, soll in den letzten beiden Gruppen ein intimes, zeitgenössisches Kulturbild geschaffen werden. Nach dem jetzigen Stande der Vorarbeiten läßt sich bereits voraussehen, daß die Ausstellung — die erste ihres Zeichens — einen geschlossenen Überblick über die Kunstaltertümer aus Universitätsbesitz und die bauliche Entwickelung der Universitäten gewähren wird.
P.

× In die **Jury der Großen Berliner Kunstausstellung 1909** hat die Akademie der Künste folgende Herren gewählt: als Mitglieder die Maler Oskar Frenzel, Konrad Kiesel und Franz Skarbina, die Bildhauer Hugo Lederer und Max Baumbach, den Architekten Stadtbaurat Heinrich Seeling-Charlottenburg; als Ersatzmänner die Maler Friedrich Kallmorgen und Georg Koch, den Bildhauer Emil Hundrieser und den Graphiker Hans Meyer. Dazu hat der Verein Berliner Künstler in die Jury gewählt: als Mitglieder die Maler G. L. Meyn, Sandrock und Engelhardt, die Bildhauer Unger und Boeltzig und den Graphiker Krostewitz, als Ersatzmänner die Maler Looschen und Hochhaus, Bildhauer Wandschneider und den Architekten Baurat Wolffenstein.

× Für den **Pariser Herbstsalon** dieses Jahres wird eine **Ausstellung der Werke von Hans von Marées** vorbereitet, für deren Zustandekommen namentlich Auguste Rodin und Maurice Denis, der französische Kunstkritiker Roger Marx und der deutsche, in Paris lebende Kunstschriftsteller Otto Grautoff gewirkt haben. Daneben wird der Herbstsalon eine Ausstellung des **bayerischen Kunstgewerbes** enthalten, das im vergangenen Jahre gelegentlich der Ausstellung »München 1908« in den Pariser Blättern so lebhaft gerühmt wurde.

SAMMLUNGEN

Amerikanische Notizen. Unter den wichtigeren Neuerwerbungen des Metropolitan Museums in New York ist eine großartige Sammlung von Spitzen zu verzeichnen, geschenkt von Mrs. Magdalena Nuttall. Die Sammlung gehört zu den reichsten, die es überhaupt gibt und enthält meistenteils alte Stücke. Unter den 984 Nummern sind 308 italienisch, 214 französisch und flämisch, 160 englisch und irisch; der Rest besteht aus Einzelgruppen, die die Entwickelung dieses Kunsthandwerks in den übrigen Ländern illustrieren. Die wichtigsten Stücke befinden sich unter den italienischen Sachen. Die Sammlung wurde von Miß Morris, der Sachverständigen des Museums, mit großem Geschick geordnet.

Zu erwähnen ist noch unter den Neuerwerbungen desselben Museums eine Anzahl Handzeichnungen alter Italiener. Darunter ist eine Kreidezeichnung, weiß auf dunklem Papier, die wohl der Paduaner Schule gehört. Sie stellt einen jungen Mann dar, gekleidet nach der Mode von ungefähr 1480. Seine linke Hand ruht auf einem Schwert, und in seiner Rechten hält er einen Palmzweig. Wahrscheinlich ist die Zeichnung ein Entwurf für einen hl. Pantaleon, der als Schutzheiliger von Venedig im Venetianischen während des 15. Jahrhunderts viel verehrt wurde. Die Zeichnung zeigt außerordentlich minutiöse Ausführung und steht dem Stile nach unter Mantegnas Einfluß, obwohl die ausgesprochen malerische Auffassung direkt nach Venedig zu deuten scheint. — Eine große Zeichnung von Lorenzo Leonbruno (1489—1537), dem wenig bekannten Schüler Mantegnas (in der letzten Ausgabe des Cicerone fehlt der Name), stellt eine bacchische Szene dar. Die Komposition ist einfach von dem bekannten Stiche Mantegnas, dem Bacchanal mit der Kufe, gestohlen. Es ist interessant, wie der Epigone den herben Stil des Meisters in die breite, bravourmäßige Art des 15. Jahrhunderts übersetzt. — Dem Cesare da Sesto wird ein Blatt zugeschrieben, das auf der Vorderseite in schwarzer Kohle den bärtigen Kopf eines Greises zeigt, während die Rückseite den Kopf eines jungen Mannes darstellt. Beide Köpfe sind stark raffaelesk und müssen daher nach der Milaneser Zeit des Künstlers ausgeführt sein. Der Greisenkopf ähnelt stark dem Moses der Transfiguration des Raffael. — Eine Federstudie von Bäumen wird dem jungen Tizian, wohl mit Unrecht, zugeschrieben. Ein Vergleich mit den Handzeichnungen Nr. 1323 und 1324 des Campagnola in den Uffizien würde ohne Zweifel die Autorschaft dieses letzteren bestätigen. Trotz aller Feinheit fehlt diesen Zeichnungen die Kraft des Tizian. — Neue Bronzestatuetten und Plaketten im selben Museum sind von Dr. Valentiner im Bulletin des Museums für Dezember 1908 in einem ausgezeichneten Artikel besprochen worden.
M. H. Bernath.

Das **keramische Museum der Porzellanmanufaktur von Sèvres** hat von der *Marquise Grollier* die von ihrem verstorbenen Gatten zusammengestellte *Sammlung von europäischem Porzellan*, die über 2000 Nummern umfaßt, als Geschenk überwiesen erhalten.

KONGRESSE

Der **zweite internationale Archäologen-Kongreß** wird vom 7.—22. April d. J. in **Kairo** stattfinden. Die Einladung zur Teilnahme erfolgt durch die ägyptische Regierung. Die Geschäftsleitung hat der Generaldirektor der Altertümer Ägyptens Gaston Maspero übernommen. Die Darbietungen für die Teilnehmer des Kongresses sind sehr mannigfaltig, so werden u. a. die Forschungs- und Grabungsergebnisse der letzten Jahre von den Leitern der Expeditionen dem Kongreß bekannt gegeben werden. Wir werden über die Verhandlungen ausführlich berichten.

INSTITUTE

Rom. *Kaiserl. deutsches archäologisches Institut.* Sitzung vom 22. Januar 1909. Professor *Franz Studniczka*, dem während der Abwesenheit Professor Christian Hülsens die Leitung des Instituts übertragen ist, sprach über die von ihm vollendete Rekonstruktion einer Marmorgruppe aus den Gärten des Sallust in Rom. Im Jahre 1886 wurden daselbst bei einer Fundamentgrabung zwei weibliche Marmortorsi entdeckt, welche jetzt in der Glyptothek zu Kopenhagen aufgestellt sind.

Von den beiden Torsi ergab sich der eine als zu einer Artemisstatue gehörend, während der andere die halbentblößten herben Formen eines mit dem dorischen Gewand gekleideten jungen Mädchens zeigt. An den noch erhaltenen Ansätzen der Arme sieht man, daß man sie sich in rascher Bewegung zu denken hat. Ein Bruch am Knie der ersten Figur und einer am Rücken der zweiten führten zu dem Schlusse, daß die zwei Torsi zu einer einzigen Gruppe gehörten, in welcher die Artemisfigur aufrecht und die andere halbliegend zu denken war. Diese Ergebnisse hätten aber das interessante Rätsel nicht lösen können, wenn sich dem Forscher nicht eine gute Spur gezeigt hätte, um einiges

zur Vervollständigung der Figuren zu finden. Aus den Berichten wußte man, daß die Torsi in einem unterirdischen Raume gefunden worden waren inmitten einer großen Menge von Fragmenten, die dann, als die größeren Stücke nach Kopenhagen ausgewandert waren, in den Kunsthandel von Rom und Florenz zerstreut worden waren. Aus einigen im Jahre 1886 aufgenommenen Photographien konnte man die Natur der hauptsächlichsten Fragmente kennen lernen, und so machte sich Professor Studniczka auf die Suche nach den zerstreuten Gliedern und es gelang ihm auch, einige wiederzufinden. Außerdem erreichte er es, den unterirdischen Saal, wo der Fund in den Gärten des Sallust gemacht worden war, wieder durchsuchen zu können. Es handelt sich um einen 17 m unter dem Straßenniveau liegenden, 9 m langen Saal, dessen Wände mit Mosaiken und Muscheln geschmückt waren und in welchem noch die Backsteinbasis der Gruppe steht. Aus den Hunderten von Marmorsplitterchen, die dort noch lagen, war es möglich, vieles Interessante zu gewinnen, unter anderen den Haarschopf und die Spitze des Diadems der Artemis, die Unterlippe und die Spitze des Kinns der anderen Figur. Dazu fand man verschiedene wichtige Bruchteile der Glieder beider Figuren: den linken Arm mit Hand und das rechte Bein des halbliegenden Mädchens, den rechten Arm der Artemis. Aus der Haltung des linken Armes der zweiten Figur ergab es sich, daß sie von der Stehenden daran emporgehoben wurde. Eine Stütze am rechten Arm der Artemis, der Hirschkuhtorso, den man auf einer der Photographien bemerkte, und der wohlerhaltene Kopf dieses Tieres, sowie dessen zum Sprunge stark gebogenen Beine führten zu dem Schluß, daß die Artemis eine springende Hirschkuh mit der rechten Hand am Geweihe festhielt, während sie mit der linken ein sinkendes Mädchen unterstützte. Artemis also, welche Iphigenia vom Opfertode rettet: die Lösung ergab sich klar und deutlich.

Auf der erhaltenen Backsteinbasis ist noch eine Vertiefung zu sehen, welche wohl dem neben der Gruppe aufgestellten Opferaltar entspricht. Professor Studniczka zeigte die in Gips ausgeführte Wiederherstellung der Gruppe und besprach dann ihr Verhältnis zu den kompositionellen Prinzipien der griechischen Plastik. Er meint die Gruppe in die gleich auf Lysipp folgende Zeit setzen zu können.

Fed. H.

VEREINE

o **Barmen.** Der Kunstverein Barmen verschickt jetzt den Bericht über das Vereinsjahr 1908. Daraus geht aufs neue hervor, wie wohlberaten diese Vereinigung war, als sie die Führung ihrer Geschäfte im Jahre 1907 einem Kunsthistoriker übertrug. Nicht nur ist jetzt in der Wahl der Ausstellungen eine ordnende und sichtende Hand zu spüren, auch der Verkauf von Kunstwerken ist ständig im Wachsen begriffen. Im Jahre 1908 wurden allein für 20883 Mark Kunstwerke an Private aus den Ausstellungen des Kunstvereins verkauft; mit dem Ankauf für die ebenfalls in der Ruhmeshalle befindliche Galerie sind das 40389 Mark. Aus einer Kollektivschau von *J. G. Dreydorff* in Knocke, die der Berichterstatter im letzten November in Barmen sah, sind allein sieben Gemälde verkauft worden, darunter eins der schönsten »Stille Mondnacht« an den »Verein der Kunstfreunde« für die Galerie. Man denke sich: von Dreydorff, dem oft strengen Koloristen, dem so gar nicht zu Konzessionen geneigten Verherrlicher der Einsamkeit! Dem bösen Wort »Publikumserfolg« scheinen die kunstsinnigen Bewohner Barmens eine neue, bessere Prägung geben zu wollen.

Der Jahresbericht geht ausführlich auf die auch in diesen Blättern besprochene »Ausstellung altbergischer Innenkunst« ein, die ebenfalls von gutem Gelingen begleitet war. Die Neuausstattung der Räume, die damals nötig wurde, hat sich für die Galerie und die Ausstellungssäle als segensreich erwiesen; nicht mit Unrecht zählt sie der Verfasser des Berichtes zu den schönsten im Rheinlande. Noch wichtiger ist jedoch die Neuordnung der Bildersammlung, die dem Konservator Dr. R. Reiche verdankt wird. Er hat mit Energie und Umsicht alle diejenigen — und nicht wenigen — Gemälde ins Magazin verbannt, die ihm den Eindruck der echten Kunstwerke zu schädigen schienen, vor allem jene Produkte malender Betriebsamkeit, die einstmals in Amerika den Bilderimport aus Düsseldorf so umfassend machten und die jetzt noch in so vielen rheinischen Sammlungen jeden Kunstfreund verstimmen und ärgern. Auf diese Weise wurde Platz für die sehr bedeutenden Neuerwerbungen des Jahres 1908 geschaffen, an der Spitze für das umfangreiche Hauptwerk *Oskar Zwintschers* »Melodie«, das, mit besonderem Verständnis gehängt, eine wahrhaft faszinierende Wirkung auf die Galeriebesucher ausübt. Neben der Dreydorffschen Schöpfung erhielt die Galerie vom Verein der Kunstfreunde in Barmen noch ein meisterhaftes Stilleben (Äpfel und Trauben) von *Charles Schuch;* Herr Hugo Toelle, der bekannte verdienstvolle Sammler, schenkte die »Pfauen im Schnee« von *R. Schramm*-Zittau; Freiherr August v. d. Heydt in Elberfeld stiftete die beiden Bronzen »Salome« und »Die Badende« von *Max Klinger.*

Vielleicht tragen diese Zeilen dazu bei, auch auswärtige Kunstfreunde auf die kleine gewählte Galerie in Barmen, die bisher gegen das so reichhaltige Museum von Elberfeld nicht recht aufkommen konnte, aufmerksam zu machen. Die beste Unterstützung wäre freilich, dem Verein als auswärtiges Mitglied beizutreten. Denn der Bericht verzeichnet es als bedauerliche Tatsache, daß die Zahl der Mitglieder trotz der großen künstlerischen Erfolge zurückgegangen sei.

Ein **Oldenburger Galerie-Verein** hat sich in einer Versammlung zu *Bremen* gebildet. Der Verein verfügt bereits auf fünf Jahre über je 5000 M.

FUNDE

Ein **Gemälde mit der Signatur Rembrandts** und der Jahreszahl 1631 ist in England entdeckt worden, es war von einem Kunsthändler für einen niedrigen Betrag erworben worden. Sachverständige, darunter Berliner Autoritäten, halten es für möglich, daß es sich um ein echtes Jugendwerk des Meisters handelt. Das Bild stellt David dar, der das Haupt und Schwert Goliaths dem König Saul überreicht.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 21. 9. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

DIE NEUORDNUNG DER VATIKANISCHEN PINAKOTHEK.

Wer die langen, halbdunklen Treppen im Gedächtnis hat, die man steigen mußte, um bis zur Vatikanischen Pinakothek zu gelangen, und die schmucklosen, schlechtbeleuchteten Räume, in welchen die Bilder aufgestellt waren, den wird die Nachricht, daß die vatikanische Bildersammlung in ihrer neuen Form nunmehr zu den bestgeordnetsten und elegantesten Italiens gehört, nicht wenig überraschen. Im Vorraum der Pinakothek begrüßt den Besucher die lebendige, fein durchbildete Büste, welche Seeboeck von Seiner Heiligkeit Pius X. in Marmor gehauen hat, und dieses Werk ist wirklich nicht das obligate Konterfei Pontificis munificentissimi, welcher die Kosten der Neuordnung getragen hat, sondern das lebendige Bildnis des kunstliebenden Mannes, welcher als gütiglächelnder Genius loci über den Kunstschätzen wacht.

Die Bilder der vatikanischen Sammlungen, welche seit ihrer Rückkehr aus der französischen Verbannung in Paris keine passende Herberge gefunden hatten und von einem unwürdigen Ort der apostolischen Paläste in einen noch unwürdigeren gewandert waren, um zuletzt in den Dachkammern neben der dritten Loggia am *Cortile di San Damasco* zu enden, haben endlich die ihnen angemessene schöne Aufstellung erlangt. Zu ihnen hat man nicht nur die Malereien der Lateranischen Sammlung gesellt, sondern auch viele bekannte und unbekannte Bilder, die man aus den verschiedensten Teilen des Vatikans zusammengesucht hat. Um die Pinakothek einzurichten, ist unter den mancherlei Räumen die Wahl auf die großen gewölbten Hallen gefallen, welche gegen Westen hin den großen Cortile di Belvedere abschließen und der Eingang dazu befindet sich wohl zweihundert Schritte vor dem der Skulpturensammlungen. An Oberlicht konnte man natürlich an dem Ort nicht denken und mußte sich mit großen, weiten Seitenfenstern begnügen, welche eine Menge Licht hereinlassen, das man durch kunstreiche Vorrichtungen je nach Bedarf regeln kann. Die sieben Säle, welche in einer Flucht rechts und links vom Eintrittssaal liegen, haben feinverzierte weiße Tonnengewölbe und dunkelgrüne Stofftapeten an den Wänden. Braune feingeschnitzte Holzsockel vervollständigen die einheitliche, ernste, würdige Dekoration und zum ruhigen Genuß der herrlichen Kunstwerke laden bequeme Divans und im Winter wärmespendende Apparate modernster Art ein.

Um den schönen, würdigen Raum zu schaffen, haben tüchtige Männer einträchtig zusammen gearbeitet: *Monsignor Luigi Misciatelli,* sottoprefetto dei Palazzi Apostolici, von dem man sich viel Gutes für die vatikanischen Kunstsammlungen versprechen kann, und *Ludwig Seitz*, der vor kurzem verstorbene Direktor der Vatikanischen Galerie. Als wissenschaftlicher Berater hatte Seitz dann den jungen Kunsthistoriker Dr. *Pietro d'Achiardi* aus Venturis Schule herangezogen, und der Anordnung sieht man es an, daß ein geschulter, moderner Kunstgelehrter sich darum bemüht hat, denn wenn es auch nicht immer möglich gewesen ist, die chronologische Folge streng durchzuführen und die verschiedenen Kunstschulen von einander klar zu scheiden, so liegt das einzig und allein an der Art der Sammlung und Wahl und Form der Ausstellungsräume. Sicher zeigt sich die Güte der Anordnung gleich dadurch, daß man von den meisten Bildern sagen kann, man bekäme sie jetzt zum ersten Male gut zu sehen. Vor allem gilt das von *Melozzos* herrlichem Fresko aus der Bibliothek Sixtus IV. Wie meisterhaft großartig erscheinen jetzt Komposition, Zeichnung und Farbe im vollen Lichte und jetzt erst kann man die feinen Schönheiten des Meisterwerkes, welches bis vor kurzem im Dunkeln zwischen zwei Fenstern wie vergessen gestanden hat, ganz und gar würdigen, so daß man schon allein wegen dieser Wiederbelebung für die Neuordnung der Pinakothek dankbar sein müßte. Aber andere Schätze erscheinen sozusagen erst jetzt im Tageslicht und das sind die kostbaren kleinen Bilder, welche in den engen Glasschränken des *Museo Christiano* eingesperrt waren und die man nur mit größter Mühe notdürftig zu sehen bekam. Diese einzige Sammlung primitiver Werke füllt das ganze erste Zimmer und einen Teil des zweiten. Mit viel Geschick sind die großen Wände, auf welchen die kleinen Bilder sonst unorganisch gewirkt haben würden, durch dunkle hölzerne Rahmen in kleinere Flächen geteilt und jede Einrahmung enthält eine Anzahl Bilder. Der sienesischen Gruppe, worunter der schöne Christus von *Simone Martini* prangt und die verschiedenes von *Taddeo di Bartolo* enthält und aus *Lorenzettis* Schule, folgen die Schüler

und Nachahmer Giottos: *Giovanni da Milano, Giovanni del Biondo* und ein von d'Achiardi entdecktes als Opus des *Johannes Bonsi* bezeichnetes Werk. Zwei besondere Gruppen bilden die Malereien der Art des *Lorenzo Monaco* und einige schöne *byzantinische* Tafeln aus verschiedenen Zeiten.

Diesen älteren Meistern schließen sich im zweiten Saale einige spätere toskanische Primitive an, worunter man *Angelicos* Predella, die dem *Masolino* zugeschriebene Tafel bemerkt und kleine Werke sienesischer Quattrocentomaler, wie *Sano di Pietro, Giovanni di Paolo* und *Sassetta.* Daselbst thront in der Mitte Melozzos Bibliothekbild und daneben erscheinen die fleißigen Malereien seines Schülers Palmezzano noch steifer und lebloser als sonst. Der Saal enthält noch *Fra Filippo Lippis* Krönung Mariä, das Tabernakel des *Benozzo Gozzoli,* die Predella von *Francesco del Cossa,* den hl. Hieronymus von *Leonardo* und Morettos Madonna mit Heiligen.

Einheitlicher und harmonischer ist der dritte Saal, wo die Werke der Maler aus Umbrien und den Marken gesammelt worden sind. Auf der einen Wand die Erzeugnisse der Schule von Fabriano; die kleinen Tafeln von *Allegretto Nuzzi,* von *Francescuccio Ghissi* und von Schülern *Gentiles.* Gleich daneben eine bezeichnete Madonna von *Francesco di Gentile.* Die Tafeln von *Pinturicchio, Perugino, Spagna, Niccolo Alunno* und *Cola dell'Amatrice* vervollständigen diesen Saal, wo man nur zu beklagen hat, daß ein einziger Maler wegen der allzu hohen Lage nicht zur Geltung kommt: *Antoniazzo Romano,* dessen *Madonna degli Uditori di Rota* man mit größtem Interesse aus nächster Nähe betrachtet haben würde und dem als Römer in einer römischen Galerie ein besserer Platz zugekommen wäre.

Den Werken *Raffaels* ist der vierte Saal gewidmet und um die Transfiguration, die Krönung Mariä und die Madonna di Foligno, scharen sich die Werke seines Vaters, seines Lehrers und seiner besten Schüler; ein einzig herrliches Ganzes, bei welchem man mit voller Überzeugung sagen kann, daß die Neuordner den ganzen Wert der Werke erfaßt und es verstanden haben, ihn zu höchster Geltung zu bringen. Bis ins Feinste hinein ist alles durchdacht und im Anordnen hat man auf die Beziehung der einzelnen Bilder und auf die gegenseitige Wirkung geachtet. Die köstliche frühe Predella mit Verkündigung, Anbetung und Darstellung und die andere mit Glaube, Liebe und Hoffnung haben auch endlich ihren Platz neben den größeren Bildern des Meisters gefunden. Es ist, als ob man von einem Banne erlöst wäre, wenn man jetzt so ruhig die hohen Werke bewundern und sich so ganz in sie vertiefen kann.

Den gleichen wohltuenden Eindruck hat man, wenn man im rechten Flügel der Galerie den venezianischen Saal betritt. Wie neubelebt, schönheitsatmend in ihren tiefen, warmen Farben steht da *Tizians* Madonna mit dem hl. Sebastian, welche früher in der alten wackeligen Dachkammer aller Farbe beraubt und wie erblindet erschien. Dieser Saal enthält die Werke von *Antonio da Murano,* von den *Crivelli,* von *Bartolomeo Montagna, Paolo Veronese, Paris Bordone.*

Im nächsten Saal der Secentisten, welche ohne Scheidung nach Schulen haben aufgehängt werden müssen, und wo die meistens so verkannte Kraft dieser späten Meister ganz zur Geltung kommt, sind von den neuen, bisher unbekannten Bildern besonders beachtenswert ein den Herrn verleugnender Petrus von *Michelangelo da Caravaggio* und eine Ruhe auf der Flucht von *Federico Barroccio,* welche d'Achiardi in den Privatgemächern des Papstes entdeckt hat. *Caravaggio* erscheint uns in dem schönen Bild als unübertreffbar in der Darstellung des Helldunkels und Barroccios Bild gehört zu den historisch bekannten Werken des Meisters, welche als verschollen gegolten hatten und als solches war es kürzlich von Dr. Bombe besprochen worden.

Das letzte Zimmer, wo die Bilder fremder Künstler aufgehängt sind, ist ganz beherrscht von *Lawrences* Porträt Georgs IV., dessen leuchtende Pracht die Werke *Poussins, Valentins* und *Murillos* in Schatten stellt. Um so freudiger ist es für den verständigen Besucher, wenn er in friedlichen Ecken, wo nur wenig von dem englischen Porträtpomp hineinstrahlt, einen innigen Ecce-Homo von Cranach dem Älteren findet, zwei Bildnisse aus Hans Holbeins Schule und einen beschaulichen Trinker von Teniers dem Zweiten; auch kostbare Ergebnisse von d'Achiardis glücklichem Spürsinn. Im geräumigen Magazin, welches an einigen Tagen der Woche den Forschern zugänglich sein soll, sind viele interessante Bilder, worunter besonders eine Verkündigung des Cavalier d'Arpino, und verschiedene charaktervolle Papstbildnisse und kräftige Charakterbilder aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Im Ganzen und in den Einzelheiten also wirklich ein schönes Werk, diese Neuordnung der vatikanischen Pinakothek und ein hoffnungsreiches Versprechen für künftige Neuordnungen anderer Vatikanischer Sammlungen. Der feine kunstliebende Sinn Monsignor *Misciatellis* und seiner Mitarbeiter berechtigt zu diesen Hoffnungen. *FEDERICO HERMANIN.*

ALFRED MESSEL †

Der Frühling dieses Jahres, in dem der Tod weithin so furchtbare Ernte gehalten, hat die deutsche Hauptstadt des großen Künstlers beraubt, dessen Werke vor allen andern dem kommenden Geschlecht als Repräsentanten ihrer Kultur um 1900 gelten werden. In *Alfred Messel,* dessen Gesundheit schon seit einem Jahre schwer erschüttert war, und der am Mittag des 24. März für immer aus seiner reichen Tätigkeit abberufen ward, verliert Berlin mehr als einen genialen Architekten. Es trauert um den Erneuerer und Wiedererwecker seiner Baukunst, um den Mann, der als der Erste und am tatkräftigsten daran gearbeitet hat, die Entwicklung des Berliner Stadtbildes aus Jahrzehnten der Verwirrung und Ratlosigkeit wieder auf gesunde Wege zu lenken und mit künstlerischem Geiste zu erfüllen. Von Messels Bauten wird die Kunstgeschichte der Zukunft eine neue Epoche der Architektur Berlins datieren, die von hier aus in weitem Umkreise klärend und fruchtbringend gewirkt hat. Sie wird ihn in die große Reihe einstellen, die vor ihm Nering, Schlüter, Knobelsdorff, Gontard, Langhans und Schinkel

bildeten. Es ist ein schwerer Schicksalsschlag für Berlin, daß dieser Meister von der Höhe des Lebens dahingerafft wurde, als ein Mann von fünfundfünfzig Jahren, der noch unendlich viel zu sagen hatte. Und nur eines kann schwachen Trost spenden: daß seine Lehren und Anregungen doch tief genug gewirkt haben, um auch nach seinem Tode noch in Geltung zu bleiben, um einen Rückfall in die früheren Barbareien unmöglich zu machen.

Die jüngere Generation der Berliner Künstler und Kunstfreunde hat Messel zuerst gefeiert und auf den Schild gehoben. Aber er war nichts weniger als ein Radikaler nach dem Herzen moderner Ultras, die am liebsten jede Verbindung mit dem Überkommenen durchschneiden möchten. Er war durchtränkt mit historischem Geist und Stilgefühl, und gerade in dem kraftvollen und selbständigen Verwerten überlieferter Formensprachen, in dem organischen Weiterführen lebendig gebliebener Keime der Tradition ruht das Wesen seiner Kunst. Doch mit diesen geschichtlichen Elementen vermischte sich bei Messel ein überaus feines Gefühl für die Forderungen der lebendigen Gegenwart, für die neuen Ansprüche und Gedanken seiner Zeit, die auch einen neuen Ausdruck verlangten. Er hatte in seinen akademischen Studien (1873—74 in Kassel, dann bis 1878 auf der Berliner Bauakademie, wo er Schüler von Strack wurde) den ganzen Reichtum der Vergangenheit an architektonischen Formen und Motiven in sich aufgenommen. So stand er der älteren Generation seiner Zunft durch den Ausgangspunkt recht nahe; doch über ihre Kopierlust ging er weit hinaus, und unter seinen Händen gewann das Alte ein eigenes, völlig neues Leben. Das zeigte sich am glänzendsten bei der Aufgabe, deren geniale Lösung Messels Namen zuerst in aller Mund brachte: bei dem Wertheimschen Warenhause in der Leipzigerstraße zu Berlin, das ihm 1896 übertragen wurde. Das ganz moderne, früheren Zeiten unbekannte Problem bewältigte er, indem er Prinzipien der Gotik souverän benutzte. Von den himmelanstrebenden Domen des Mittelalters übernahm er das Motiv der durchgeführten Steinpfeiler, welche die Konstruktion des ganzen Bauwerks, sein Knochengerüst gleichsam, deutlich nach außen hin erkennen ließen. Und mit diesen kühn verwerteten gotischen Gedanken verband er die Möglichkeiten des modernen Eisenbaus, so fest und logisch, daß aus der Mischung ein architektonischer Typus entstand, der kein Vorbild in älteren Zeiten findet, und der maßgebend wurde für den Kaufhausbau der ganzen Welt. Er schuf das erste Beispiel eines großartigen Zweckbaus, dessen Schönheit in den neuentdeckten ästhetischen Werten einer unbefangenen Sachlichkeit, einer Sichtbarmachung des konstruktiven Aufbaus, einer freimütigen Behandlung des Materials ruht. Er bildete eine Fassade von völlig ungewohnter Gestaltung, die nichts wollte als ein ehrlicher Ausdruck des Bauwerks sein, dessen Körper sie zu bekleiden hatte. Große Räume für einen lebhaften merkantilen Verkehr sollten geliefert werden, die Luft und Licht in früher unbekanntem Maße benötigten; das sollte jeder spüren, der an dem Hause vorüberschritt und hinaufsah. Keine Pseudopalazzofront sollte über die Bestimmung des Gebäudes hinwegtäuschen: so ward denn das Motiv des hohen und breiten Schaufensters, das die neuen Eisenträger zur Welt gebracht hatten, mit nicht geringem Wagemut vom Einzelgeschäft der Erdgeschosse auf die oberen Stockwerke übertragen, bis zum Dachfirst durchgeführt und zur Grundlage eines neuen Systems gemacht. Aber der wuchtige Zweckbau, den er hier errichtet, war Messel nur eine Gelegenheit, seine architektonische Phantasie auf ungeebnetem Felde zu tummeln. Seine Formenfreude war viel zu lebendig und sehnsuchtsvoll, um lediglich auf diesem Gebiete des puritanisch Sachlichen ein Genüge zu finden, und er konnte sehr ärgerlich werden, wenn von seiten träger Formelgläubigkeit der Versuch gemacht wurde, ihn immer wieder und ein für alle Male auf diese eine Seite seiner reichen Kunst festzuschnallen. So mag es ihm eine doppelte Lust gewesen sein, bei der Fortführung des Wertheimbaus (1904) an der Ecke des Leipziger Platzes, die volleren Schmuck und monumentalere Ausgestaltung erforderte, seine schöpferische Kraft auf ganz anderen Instrumenten spielen zu lassen, und er löste nun, wiederum ganz aus Eigenem, das Problem, einen organischen Übergang vom rein Zweckmäßigen zum Stolzen und Freien, von strengen zu festlichen Formen zu finden. So entstand das einzige Bauwerk des modernen Berlin, das sein Werden und Wachsen, seine ganze Geschichte nach außen hin zur Schau trägt. Zugleich führte Messel dabei zwei neue Dinge ein, die auf die Berliner Architektur im Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts bestimmend eingewirkt haben: er wandte sich von dem bis dahin allein gültigen, nüchternen und kälteren Sandstein zu dem mehr malerischen, vielfache Möglichkeiten der Schmuckwirkung bietenden Kalkstein und zu einem plastischen Zierat, der sich aus der Art dieses schönen Materials ergab, der, in leichtem Relief aus dem Grunde herausgehauen, den Steinblock, der ihn trägt, nicht aus dem Gefüge herauslöst, sondern immer noch als einen Bruder der umgebenden Blöcke erscheinen läßt, so daß das Bildhauerische sich dem Architektonischen überall unterordnet. Im Verein mit den jüngeren Plastikern, die er heranzog, wie Georg Wrba, Josef Rauch, Vogel, Ignatz Taschner und anderen, gab Messel hier Anregungen, die noch lange fortwirken werden. In Berlin selbst sind sie namentlich dadurch in den Vordergrund gerückt, weil Messels Landsmann und Freund Ludwig Hoffmann seit 1896 als Stadtbaurat die gleichen Wege beschritten hat.

Die Mischung des Sachlich-Klaren mit dem bedeutungsvollen Spiel frei beherrschter großer Formmassen zeigte sich dann bei den anderen Bauten Messels, die sich in den Dienst neuartiger Aufgaben stellten. So bei dem Volkskaffee- und Speisehaus in der Neuen Schönhauserstraße und bei den Arbeiterwohnhäusern des Berliner Spar- und Bauvereins an der Proskauerstraße, an der Sickingenstraße und in Westend. Auch sonst hat Messel sich übrigens mit dem Problem des Arbeiterhauses vielfach beschäftigt; eine Publikation von H. Albrecht aus dem Jahre 1896 enthält eine Reihe interessanter Entwürfe seiner Hand für dies Spezialgebiet, aus einer Zeit also, wo die Reformbestrebungen eben erst einsetzten. Daneben stehen die anderen Bauten, die nun aus den im Gegenwartsgeiste fortgebildeten Motiven älterer Zeit, namentlich der berlinisch-märkischen Architektur in ihren glorreichsten Epochen eine neue Stilsprache präsentieren: statt einer in der Luft schwebenden, absoluten Modernität eine ohne Spielerei historisch anknüpfende, den individuellen Forderungen des Ortes gehorchende Baukunst, die dennoch in jedem Falle verschmolzen ist mit den Empfindungen unserer Zeit. Bei manchen seiner Bankpaläste (besonders dem Gebäude der Handelsgesellschaft mit der Doppelfassade nach der Französischen und der Behrenstraße) ging Messel von schweren italienischen Renaissancemustern aus, deren Rustika er vor allem prachtvoll beherrschte und wieder im ursprünglichen, lange vergessenen Sinne dieses Florentiner Motivs behandelt; in dem Hause der Nationalbank ward dann, wiederum mit weiter Umgehung aller schematischen Wiederholungen, ein eigener neuer Stil von zurückhaltender Vornehmheit in Anwendung gebracht. Dort hatte es sich um eine Front an dem freien Platze des Gendarmenmarkts gehandelt, die sich dem Gontardschen Turmbau des Französischen Doms gegenüber Geltung ver-

schaffen mußte; hier sollte sich die Fassade der reservierten Art des altberliner Frühklassizimus angliedern, die diesem Teil der Behrenstraße einst ganz das Gepräge gab. Bei der Landesversicherungsanstalt am Köllnischen Park hielt Messel sich dann wieder an die in Berlin und Potsdam heimische Sprache der holländischen Renaissance und schuf damit dem Märkischen Museum Ludwig Hofmanns das schönste Gegenüber. Bei dem Hause der Kunsthandlung von Schulte Unter den Linden suchte er einen Anklang an friedericianische Motive, bei den entzückenden Villenbauten in der Viktoria- und Bendlerstraße an die Diskretion und Eleganz kleiner Palais im Zopfgeschmack, mit Louis XVI.-Beimischungen. Doch überall verschwand jede kleinliche und schematische Nachbildung der historischen Elemente; an ihre Stelle trat ein neues und persönliches Durchdringen ihrer Grundsätze. Und alles war getragen von dem individuellen Geist, der alle seine Schöpfungen trotz der Verschiedenartigkeit der geschichtlichen Stilanknüpfungen als moderne Werke und als Werke eben dieses einen Künstlers stempelte.

Es ist bezeichnend für die Verteilung der kulturbildenden Kräfte in dem Berlin von 1900, daß alle diese entscheidenden Bauten Messels aus Bestellungen von privater Seite hervorgegangen sind. Der Staat trabte weit hinterher. Erst in der allerjüngsten Zeit hat er den Anschluß zu finden begonnen, und das charakteristische Merkmal dieses leise sich ankündigenden Umschwungs war Messels Berufung zum Architekten der Königlichen Museen, mit dem Auftrag, Wilhelm Bodes Museumsreformprogramm in die Tat umzusetzen. Es ging wie ein Aufatmen durch das künstlerische Berlin, als diese Wahl bekannt wurde. Man durfte hoffen, daß auch die offizielle Baukunst nun die Wege der Konvention verlassen und besseren Zeiten entgegengehen werde. Gemeinschaftlich mit Bode hat Messel noch die Entwürfe schaffen und die Pläne bis in alle Einzelheiten ausarbeiten können. Auf der Berliner Museumsinsel sind die Abbruchsarbeiten an dem provisorischen Pergamonmuseum fast schon abgeschlossen; man wollte bereits an die Fundamentierungsarbeiten des neuen Deutschen Museums denken, für das erst Raum geschaffen ward. Anderen Händen muß es nun überlassen bleiben, das verwaiste Werk zu vollenden. Man sah zuerst mit einigem Bangen der Frage entgegen, wie sich der Fortgang dieser unendlich wichtigen Arbeit gestalten werde. Aber das soeben erschienene jüngste Heft der »Amtlichen Berichte aus den königlich preußischen Kunstsammlungen« bringt nun in einem Nachruf auf den Heimgegangenen die folgenden Sätze, die allgemein mit großer Freude und Genugtuung aufgenommen worden sind: »Den genialen Plan, den Messel noch in seiner Krankheit bis in alle Einzelheiten durchgearbeitet hat, und zu dessen Ausführung gerade der Grund gelegt wird, wird die Generalverwaltung *im nächsten Heft des Jahrbuches der königlichen Museen der Öffentlichkeit bekanntgeben.* In seiner *pietätvollen Durchführung* werden wir dem Verewigten den großen Dank, zu dem wir ihm verpflichtet sind, abzustatten suchen«. So darf man denn wohl hoffen, daß das Werk des Verstorbenen in seinem Sinne und seiner würdig vollendet wird.

Gerade bei der Arbeit an diesen bedeutsamen Plänen, ward Alfred Messel vorm Jahre die erste ernste Mahnung zu teil: die Überanstrengungen, die er sich seit Jahren zugemutet hatte, mehrten sich derart, daß Körper und Geist dem Unermüdlichen den Dienst aufsagten. Er mußte seine Tätigkeit auf längere Zeit unterbrechen, um neue Kräfte zu sammeln. Wirklich schien es in letzter Zeit, als sollte ihm neue Gesundheit beschieden sein. Er vermochte wieder zu arbeiten und jeden Tag wenigstens kurze Zeit mit seinen Mitarbeitern die Museumspläne durchzusprechen. Aber das war nur ein trügerisches letztes Aufflackern. Sein Urteil war gesprochen, und unerbittlich ward es vollzogen . . .

Alfred Messel war am 22. Juli 1853 zu Darmstadt geboren. Von 1887—88 war er als Regierungsbaumeister im Staatsdienst tätig. 1883 unternahm er seine erste Studienreise nach Italien, der andere nach Italien, England, Frankreich und Spanien folgten. 1885—93 gehörte er dem Lehrkörper der Technischen Hochschule in Charlottenburg, 1893—96 dem des Kunstgewerbemuseums an. Sein erstes größeres Werk war das heutige Kaufhaus von Gerson (damals »Kaiserpalast« genannt) am Werderschen Markt; sein letztes das Museum in Darmstadt (vollendet 1906), in Anlehnung an das nahe Residenzschloß in einem freien Barockgeschmack erbaut. Von seiner Kunst der Innenarchitektur geben die Ausstattung des Thronsaals im Palazzo Caffarelli zu Rom und der Ministersitzungssaal im neuen preußischen Abgeordnetenhause, namentlich aber die großen Lichthöfe bei Wertheim Kunde. 1894 wurde Messel zum Professor, 1904 zum Mitgliede der Berliner Akademie der Künste, 1907 zum Architekten der Museen ernannt.

M. O.

NEKROLOGE

Der am 3. März in Paris verstorbene Bildhauer **Alexander Charpentier** wurde dem großen Publikum vor jetzt zwanzig Jahren bekannt, als der »Champ de Mars« gegründet wurde. Vorher hatte er bei den »Unabhängigen« ausgestellt, spielte also in der offiziell anerkannten französischen Kunst keine Rolle und war unbekannt. Der »Champ de Mars«, der heute diesen Namen nicht mehr verdient und auch nicht mehr führt, hatte in seinen Anfängen doch manches Verdienst, wodurch er sich von der älteren Gesellschaft unterschied. Heute haben sich die Unterschiede gänzlich verwischt, und es sieht in der Société nationale genau ebenso aus wie bei den Artistes français. Eine Neuerung der Société nationale war die Einführung des Kunstgewerbes als gleichberechtigte Kunstgattung. Vorher hatte man nur Malerei, Bildhauerei, Griffelkunst und Architektur zugelassen, erst bei der ersten Ausstellung des Champ de Mars erschien auch das Kunsthandwerk in einer französischen Kunstausstellung. Die ältere Gesellschaft machte übrigens die Sache gleich im Jahre darauf nach, und wie schon gesagt, ist heute hüben und drüben alles gleich. Alexander Charpentier nun war mit François Rubert Carabin der rührigste und tüchtigste Vertreter des plastischen Kunstgewerbes in der Société nationale. Während aber Carabin eine zeitlang fast ausschließlich seinen aus Birnenholz geschnitzten und durch reichen figürlichen Schmuck ausgezeichneten Möbeln Aufmerksamkeit schenkte, wandte sich Charpentier mehr dem Metall und dem Steingut zu. Er hat eine große Anzahl metallener Beschläge für Türen und Fenster modelliert, und auch ganze Möbel entworfen, die durch diese bronzenen, silbernen oder eisernen Beschläge verziert wurden. Das Steingut wandte er zu großen plastischen Arbeiten an. Zuerst schuf er den jungen Knaben, der sich über eine Quelle beugt, und den man im Museum des Luxembourg aufgestellt hat, anstatt ihn, wie es bei der Ausstellung im Champ de Mars der Fall war, gleich als Brunnenfigur, umgeben von grünen Gewächsen, in den Garten zu stellen. Dann erregte er mit einer größeren Arbeit in Steingut mehr Aufsehen, hauptsächlich wohl deshalb, weil dieses Relief der Bäcker in der Art der assyrischen Steingutdekorationen aus einzelnen Ziegeln zusammengesetzt war. Charpentier wollte damit diese uralte Dekorationskunst erneuern und hoffte wohl auf einen größeren Auftrag, der aber nie gekommen ist. Wenn man den elenden farbigen Fayencefries am Großen Kunstpalast besieht und

sich vorstellt, wie Charpentier so etwas gemacht hätte, kann man verstehen, daß der Künstler etwas verbittert war. Auch mit einer anderen großen Arbeit, von der die ganze Welt sprach, hatte er kein Glück. Die Leute, welche Zola ein Denkmal setzen wollten, hatten die unglückliche Idee, damit zwei Künstler zu betrauen, die noch dazu beide Meister waren, also daß an ein ersprießliches Zusammenarbeiten nicht zu denken war. Sowohl Constantin Meunier als auch Alexander Charpentier hätten, ein jeder für sich, ein schönes und würdiges Monument schaffen können, zusammen aber brachten sie es kaum über den Entwurf hinaus, und da sie nun beide tot sind, wird der Ausschuß der Zolaverehrer wohl einen dritten Bildhauer suchen müssen. Im Auslande und besonders in Deutschland ist Alexander Charpentier aber weder durch seine große Plastik — wozu noch ein in Paris stehendes Denkmal des Napoleonzeichners Charlet gehört — noch durch seine kunstgewerblichen Arbeiten bekannt geworden. Dort kannte und kennt man ihn hauptsächlich als Meister der Plakette. Er hat unzählige Bildnisse seiner Freunde und Zeitgenossen in Plakettenform geschaffen, und diese Arbeiten zeichnen sich vor denen anderer zeitgenössischer Bildhauer durch eine wuchtige Kraft und Stärke aus, die man bei Chaplain und auch bei Roty vergebens sucht. Beide wirken beinahe kleinlich neben Charpentier, dessen talergroße Bronzereliefs eine geradezu monumentale Größe haben. Es ist wahrscheinlich, daß Charpentiers Name durch diese Medaillen und Plaketten weiterleben wird, denn zu den großen Arbeiten, von denen er träumte, ist ihm leider keine Gelegenheit geboten worden. *K. E. Sch.*

PERSONALIEN

× **Geheimrat von Tschudi** ist von seinem Urlaub zurückgekehrt und hat am 1. April sein Amt als Direktor der Nationalgalerie wieder angetreten. Eine Erkältung, die ihn auf der Reise in Kairo befiel, hatte kurz vorher Gerüchte über eine schwere Erkrankung hervorgerufen, die sich glücklicherweise nicht bestätigt haben. Inzwischen sind von *München* aus Verhandlungen mit Herrn von Tschudi angeknüpft worden, die darauf hinzielen, ihn für die Leitung der *Alten Pinakothek* zu gewinnen. Ob diese Verhandlungen zu einem positiven Resultat führen werden, ist noch unbestimmt. Doch nimmt man in eingeweihten Kreisen an, daß Herr von Tschudi durch die Ereignisse des letzten Jahres, vor allem auch durch allerlei eigentümliche Vorgänge in der jüngsten Zeit unter Umständen nicht abgeneigt wäre, dem ehrenvollen Rufe in die bayerische Hauptstadt zu folgen. Die Berliner geben indessen die Hoffnung nicht auf, daß es gelingen wird, den hochverdienten Museumsleiter auf seinem früheren Posten zu erhalten, der ihm freilich nicht dauernd durch Angriffe, wie sie gerade unmittelbar vor seiner Rückkehr hervortraten, verleidet werden müßte.

Dem **Ausschuß** der **Münchener Sezession** gehören nach vollendeter Neuwahl an: als 1. Präsident Professor Hugo von Habermann, als 2. Präsident Professor Albert von Keller; ferner u. a. die Professoren Angelo Jank, Franz von Stuck und Fritz von Uhde.

× **Hofrat Karl Kötschau** ist am 1. April in den preußischen Staatsdienst getreten und hat sein Amt als zweiter Direktor der Gemäldegalerie und der Sammlung der Bildwerke der christlichen Epoche an den Berliner Museen übernommen.

× An der Berliner Universität hat sich **Dr. Ernst Heidrich,** ein Schüler Wölfflins, als Privatdozent für Kunstgeschichte habilitiert. Dr. Heidrich hat ein Buch über Dürers Mariendarstellungen verfaßt, sowie eine Ausgabe von Dürers schriftlichem Nachlaß veröffentlicht.

× Dem aus Amerika stammenden, bisher in Paris lebenden Maler **Gari Melchers,** der als Lehrer an die Weimarer Kunstschule berufen wurde, ist der Professortitel verliehen worden.

WETTBEWERBE

Ein **Preisausschreiben** der Handwerkskammer zu Berlin betrifft **Fassadenentwürfe für ein Verwaltungsgebäude.** Zur Teilnahme berechtigt sind die in Berlin und im Regierungsbezirk Potsdam ansässigen Architekten. Die drei Preise betragen 1500, 1000 und 500 Mark. Die Einlieferungsfrist läuft bis 24. April.

Für den Bau eines **Rathauses** in **Gleiwitz** wird ein **Preisausschreiben** unter den Architekten deutscher Reichsangehörigkeit erlassen. Es sind Preise von 8000, 5000 und 3000 Mark ausgesetzt. In der Jury befindet sich auch Stadtbaurat Hoffmann-Berlin. Einlieferungfrist 15. September dieses Jahres.

Für den **Neubau eines Gymnasiums zu Höxter** wird mit Frist bis zum 15. Juli für in Deutschland ansässige Architekten ein Wettbewerb ausgeschrieben. Die Preise betragen 1500, 1000 und 700 Mark.

Für eine **Stadthalle mit Schauspielhaus in Hagen** wird ein **Wettbewerb** mit Frist bis zum 15. Juni dieses Jahres erlassen. Die Bausumme ist mit 1230000 Mark angenommen.

Ein **Ideenwettbewerb** des Magistrats zu Elbing betrifft Vorentwürfe für ein Reform-Realgymnasium mit Realschule unter den reichsdeutschen, in Deutschland ansässigen Architekten. Preise von 3000, 1800 und 1000 Mark. Einlieferung 15. Mai.

DENKMÄLER

× Das Komitee für das **Heinrich von Kleist-Denkmal in Frankfurt a. O.,** der Vaterstadt des Dichters, hat beschlossen, das Monument dem Bildhauer *Elster* in Berlin zu übertragen. Der Ausführung soll ein Entwurf Elsters zugrunde gelegt werden, der die Kleistsche Poesie in einem Genius allegorisch darstellt. Es ist mit Freude zu begrüßen, daß hier einmal auf das übliche realistisch-historische Porträtdenkmal verzichtet werden soll.

AUSSTELLUNGEN

Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins. Von der in den Räumen der Akademie am Pariser Platze während des ganzen Monats April stattfindenden Ausstellung von Bildern aus dem Besitze der Mitglieder des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins wird nächstens in der »Zeitschrift für bildende Kunst« des längeren die Rede sein. Doch soll auch an dieser Stelle einiges über die bedeutendsten Stücke bemerkt werden. — Die Ausstellung, deren Zustandekommen in mehr als einer Beziehung Geheimrat Bode zu danken ist, hat den Zweck, die vorjährige englische Ausstellung gewissermaßen ergänzend, Porträts alter Meister aus Berliner Privatbesitz vorzuführen. Englische Porträts, die ja wohl überhaupt nicht sehr zahlreich in Berlin vorhanden sind, kamen aus dem angedeuteten Grunde diesmal nicht in Betracht. Die Hauptabsicht war, holländische, vlämische und italienische Bildnisse zu zeigen, denen sich dann noch einige deutsche Bilder, französische Werke des 18. Jahrhunderts, und ein paar Spanier zugesellt haben.

Frühe italienische Bildnisse sind ja überhaupt nicht häufig. So sind denn auch nur drei Quattrocentoporträts in der Akademie zu sehen. Zwei männliche Brustbildnisse, das eine in der Richtung Botticellis, das andere der Giovanni Bellinis angehörend, und ein Mädchenkopf, Cima zugeschrieben. Recht gut ist dagegen das Cinquecento vertreten. Im Mittelpunkt des Interesses steht *Raffaels*

Giuliano de' Medici, eine leicht überlebensgroße Halbfigur, in der Haltung dem Castiglione des Louvre nahe verwandt. Der grüne Vorhang, der als Folie dient, ist rechts ein wenig zurückgeschlagen. Dort wird die Engelsburg sichtbar, deren Präfekt der Dargestellte war. Neben diesem Raffael hängt ein äußerst interessantes florentinisches Frauenbildnis von pikantem Kolorit, *Bugiardini* zugeschrieben. Das Florentiner Cinquecento ist ferner durch einen kleinen originellen *Bacchiacca,* durch ein Damenporträt *Pontormos* und durch einen glänzenden *Bronzino* (Herrenbildnis, Kniestück) repräsentiert. — Die Ausstellung kann sich zweier Werke *Tizians* rühmen: des Mannes mit dem Falken, wahrscheinlich ein italienischer Fürst, an Federigo Gonzaga, an Alfonso d'Este, auch an Francesco Maria della Rovere hat man gedacht, jedenfalls eine herrliche Arbeit des Meisters, und ferner die vornehme Halbfigur des Antonio Anselmi. Neben weiblichen Bildnissen von *Paris Bordone, Bernardino Licinio* und *Paolo Veronese* vertreten drei große dekorative Senatorenbildnisse *Tintorettos* weiter die Malerei der Lagunenstadt. Von italienischen Barockbildnissen ist nur eines, dafür aber auch ein Werk glänzender Qualität, zu sehen: *Bernardo Strozzis* Bildnis seines Bruders Julius.

Von älteren niederländischen Werken seien folgende besonders hervorgehoben: das vorzügliche Bildnis eines älteren Mannes vom *Meister der Magdalenenlegende,* das Bildnis einer jungen Dame als hl. Magdalena von einem dem Meister der weiblichen Halbfiguren nahestehenden, neuerdings als »*Meister mit dem Papagei*« benannten Niederländer um 1520—40, ferner das Porträt eines Herrn mittleren Alters, Kniestück von *Antonis Mor,* sowie je ein männliches Brustbildnis von *Adrian Thomas Key* und dem älteren *Frans Pourbus.* Die Blütezeit der vlämischen Malerei ist durch Rubens und van Dyck gut repräsentiert. Von *Rubens* ist das frühe Brustbildnis seines Bruders Philipp ausgestellt, offenbar Skizze für das bekannte Vierfigurenbildnis des Palazzo Pitti, ein ebenfalls frühes Porträt des Ritters Cornelis van Lautschot und das spätere schöne Bildnis eines älteren Herrn, wiederum Brustbild, fast Profil. Wie Rubens zufällig nur mit Herrenporträts vertreten ist, erscheint *van Dyck* ebenso zufällig fast nur als Damenmaler. Besonders ansprechend seine junge Dame in schwarz-roter Kleidung, ferner die Marchesa Spinola und die große Leinwand mit Mutter und Kind in ganzer Figur, scheinbar auch eine Arbeit der Genueser Zeit. Van Dycks Schüler *Pieter Lely* gehören zwei weitere Damenbildnisse.

Die Werke von Holländern des sechzehnten, vornehmlich des siebzehnten Jahrhunderts machen die Hauptmasse der Ausstellung aus. Gut vertreten sind *Mierevelt* und *Paulus Moreelse,* dieser u. a. durch eine ungemein sympathische Halbfigur eines jungen Mädchens mit Spitzenkragen. Von *Frans Hals* sind sechs Stücke seiner reiferen Zeit zu sehen; das breithingestrichene Porträt eines Mannes und eine herrlich frisch gemalte alte Frau im Lehnstuhl ziehen besondere Aufmerksamkeit auf sich. Eine der besten Arbeiten des Halsschülers *Verspronck* möchte das Bildnis eines jungen Mädchens mit Fächer sein, Kniestück vor graugrün getöntem Grunde. Stattlich ist die Anzahl der Bildnisse *Rembrandts.* Das frühe Bildnis der Schwester des Künstlers möchte das einzige sein, das nicht ganz lebhaftes Interesse erweckt. Die übrigen gehören zu den besten der Ausstellung, das prachtvolle Bildnis der Hendrikje Stoffels, das Selbstporträt, dasjenige eines jungen Mädchens, ein eigentümliches Herrenbildnis aus der Zeit der Staalmeesters. Von weiteren Holländern mögen genannt sein *Pieter van den Bosch,* dem ein reizendes kleines Frauenbildnis in ganzer Figur von sehr delikater Färbung gehört, *Govert Flink* (Porträt eines jungen Mannes), *Palamedesz* und *Gerard Terborch,* dessen Spezialität, kleine Bildnisse in ganzer Figur, durch mehrere Stücke glänzend vertreten ist. Von den späteren Meistern der Holländischen Schule figurieren *Franz* und *Willem van Mieris,* sowie *Caspar Netscher* mit mehreren Bildnissen.

Von deutschen Bildern sind zunächst ein Damenporträt von *Bernard Strigel* und Werke von *Bartholomäus Bruyn* zu nennen. Hervorragend das Bildnis eines bärtigen Mannes, die Handschuhe in der Linken haltend. Ferner ein kleines Mädchenbildnis von *Joachim Sandrart,* zwei Kinderporträts von *Johann Kupetzky* und die »Maddalena Rizzi« von *Angelika Kaufmann.* Von Arbeiten französischer Künstler seien Bildnisse von *Hyazinthe Rigaud, Louis Tocqué* und *Louise Vigée-Lebrun* erwähnt, von Spaniern *Goya* und *Vincent Lopez,* der sich mit einem Kardinalsbildnis als ausgezeichneter Porträtist vorstellt.

Um den Anblick der Ausstellungssäle durch die große Menge von Porträts nicht zu eintönig werden zu lassen, wurden eine Anzahl von Stilleben über den Bildnissen aufgehängt, Werke von *Jan Fyt, Beijeren, Frans Snyders* und *Chardin.* *H.*

Die **zweite Graphische Ausstellung** des **Deutschen Künstlerbundes** in der Galerie Ernst Arnold in Dresden ist von Künstlern aus allen Teilen Deutschlands und Österreichs reich beschickt und zeigt ein außerordentlich mannigfaltiges Material an graphischen Arbeiten.

Wien. Die Sezession hat am 25. März ihre 33. Ausstellung eröffnet. Sie umfaßt 235 Nummern, meist einheimischen Ursprungs. Aus München ist eine Kollektion *Leo Putz* zu sehen, die man von dort her kennt, und *Uhdes* »Schauspieler Wohlmuth als Malvolio«. Das Hauptbild ist die wandgroße Szene von *Egger-Lienz:* »Haspinger, 1809«, aus dem Tiroler Patriotenkrieg, im Auftrage der Pustertaler Gemeinde St. Martin gemalt, als Schmuck des Schützenhaussaales. Ein Vorstürmen heroischer Gestalten, hinter dem rotbärtigen Mönch drein; bloß Gewühl, kein Himmel zu sehen, ein rötlich-branstiger Gesamtton. Hodlers Kraftstil wirkt sichtlich ein, die Köpfe aber in ihren Hütchen erinnern oft an Meuniersche Arbeiter. Noch andere Bilder des Künstlers sind zu sehen, unter mancherlei modernem Einfluß (Gallén, Segantini); er hat aber doch auch seine ausgesprochene Eigenheit. Hodler steht auch Pate bei fünf einzelnen Märtyrerfiguren *Andris* für die Ottakringer Kirche. Und selbst *Schimkowitz'* Statue des hl. Lukas, für die Kirche auf dem Zentralfriedhof, hat einen Hodlerschen Wilhelm Tell-Kopf. Viel Talent entwickeln die jungen Wiener Plastiker. *Anton Hanak* bewegt sich mit Vorliebe im fleischtonigen Untersberger Marmor, der im Breiten und Runden, bei feinem Schliff, so lebensvoll wirkt. So ins Große gehend und fleischfroh behandelt er eine »Mutter«, als aufrechten Akt in der vollen Fülle ihres gesegneten Zustandes, aber keineswegs ins Rohe fallend. Desgleichen eine kolossale Sitzfigur: »Ewigkeit«, für eine Grabnische in Olmütz, wo uns das Ägyptisch-Tempelhafte durch stilisierte Draperieteile angenähert wird. Auch seine Büste des Bildhauers Ehrenhöfer ist sehr bemerkenswert. Sein Kollege *Josef Müllner* sucht gleichfalls den Stil, und zwar in einem kolossalen nackten Reiter, nach Art Tuaillons. Ein in Auswahl und Steigerung der Form sehr interessantes Werk, das einen Denkmalplastiker verspricht. Mißlungen sind die hyperplastischen Übertriebenheiten des hochbegabten *Iwan Mestrovic* (jetzt in Paris) und seines Jüngers, des Novizen *Toma Kasandic.* Und hochkomisch wird *Canciani,* wenn er in einer klingerisch nackten Richard Wagner-Büste (Marmor), vielmehr Oberkörper mit Armen, gleichfalls Stil anstrebt. Unter den Wiener Figuren- und Porträtmalern tritt jetzt *Ludwig Wieden,* nachdem er seinen Herterich abgestreift, kräftig hervor. Er geht auf vollendete Form, so in einer lebensgroßen Gruppe von Mechitaristenmönchen

und im Bildnis ihres Prälaten, aber er sucht immer auch einen farbigen Akkord durchzuführen. Gute Porträts ferner von *Engelhart, Otto Friedrich, Offner, Braunthal, Zerlacher.* Gutes Genre von *Lenz, Kruis, König,* dem Krakauer *Markowicz.* Gute Landschaften und Stadtstimmungen von *Hänisch* (»letzter Schnee«, mit dem Rot und Gelb von Vorstadthäusern hinter schwarzem Gezweig, ein Kabinettstück), *Schmutzer* (holländische Pfützigkeiten in Ton, Tönen und Tönungen), *Stöhr, Nowak, Isepp* (Schneephantasien), *Hohenberger* (Güterbahnhofsachen aus der Vogelperspektive), *Ederer, Stoitzner* (ein guter Neuer), *Gelbenegger* (ebenso), *Elsa Kasimir* (ebenso), *Nißl, Roux* u. a. m. In *Karl Müller,* mit seinen feinen Wiener Ansichten, kriegt Rudolf Alt einen Nachfolger, der freilich nie ein Rudolf Alt sein wird. Die ganze Ausstellung hat ein sehr achtbares Niveau und viel Zulauf; wie denn überhaupt der heurige Mangel an Ausstellungen jetzt einen Kunsthunger des breiten Publikums hervorgerufen hat. *Ludwig Hevesi.*

Im Lichthofe des **Berliner Kunstgewerbemuseums** ist zurzeit eine Auswahl von **Handzeichnungen alter Meister** aus den Beständen der Bibliothek des Museums ausgestellt. Die 400 Blätter reichen von der frühen Renaissance bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts und sind glänzende Belege für die virtuose Zeichenkunst, mit der einst die Künstler und Kunsthandwerker Vorlagen für die verschiedensten Gewerbe zu schaffen wußten.

Die Ausstellungen des Kunstvereins in Magdeburg haben in diesem Winter eine rasche Folge von geschlossenen Kollektivausstellungen deutscher Maler gebracht, die in ihrem kaleidoskopartigen Wechsel die verschiedenartigen Stimmungen unserer Kunst erkennen ließen. Es war wohl kein Zufall, daß die Landschafter dabei weit überwogen und daß die zum Dekorativen neigenden Maler fast in der Mehrzahl waren: beides bedeutsame Fingerzeige für die Richtungen, die jetzt vorherrschen. Allerdings waren wohl für manchen die schlichten Stimmungslandschaften von *Jacob Alberts* und *H. v. Volkmann,* ja vielleicht auch noch die zeichnerischen und in der Farbe harten Gemälde von *Paul Bürck* um ihrer Ehrlichkeit willen erfreulicher als die dekorativen Prachtstücke eines *Bracht* und *Hamacher.* Diese verraten einen heimlichen Zwiespalt der mächtig treibenden Empfindung mit dem einfachen Charakter der Landschaft, der sich wohl in dekorativen Wandmalereien von ihrer Hand auflösen würde, der aber ihre Tafelbilder oft recht theatralisch erscheinen läßt. *Richard Kaiser,* der Schüler Brachts, steht in der Mitte zwischen intimer und dekorativer Auffassung der Natur und wirkt darum ausgeglichener. *Hans Unger* sucht das Dekorative auf den Wegen Feuerbachs und Klingers, kommt aber über schönrednerische Attitüden und lärmende Farbenakkorde nicht hinaus. *P. Neuenborn,* der humorististische Tiermaler, hängt dem »interessanten« Objekt noch stärker an als Unger; es war lehrreich, die beiden nebeneinander zu sehen, die so gar nichts miteinander gemein zu haben scheinen und sich doch plötzlich in einem grellen Flammingobilde von — Unger innig berührten. Den Abschluß der Kollektionen bildete *Kalckreuth,* von ihm waren neben unbedeutenden Bildern auch Porträts und Landschaften zu sehen, welche mit der erstaunlichen Kraft der Wahrheit gemalt waren, deren Kalckreuth oft — nicht immer! — fähig ist. *Dr. Schmidt.*

Eine **Ausstellung von Werken der Kleinkunst und Kleinporträtkunst** aus der Zeit von 1700—1850 wird der *Mannheimer Altertumsverein* im dortigen Schlosse während der Monate Mai, Juni und Juli veranstalten. Für die Eröffnung ist der 8. Mai vorgesehen.

Frühjahrsausstellung 1909 des Vereins der bildenden Künstler Steiermarks in Graz. Diese wirklich reizvolle Ausstellung, beschickt vom Aquarellistenklub der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, verdient es, besonders hervorgehoben zu werden. Das Grundthema, das so froh anmutet, ist feine Durcharbeitung und brillante Farbennuancierung. Daß hierzu gerade das Aquarell geschaffen ist, welches wie Rokoko unter den Stilgattungen lieblich wirkt, zeigt das Gebotene. In Einzelheiten einzugehen würde zu weit führen. Doch besonders genannt sollen werden Hans von Bartels, Eduard Kasparides, Oswald Grill und Karl Pippich. Damit soll nicht objektiv gewertet, sondern nur der Charakter der Ausstellung skizziert werden. Bartels zeigt Werke in der ihm angeborenen Art. Er arbeitet mit leichtem Strich, mit stimmungsvollen, fein unterscheidenden Farben voll Charakter. Bringt er durch Differenzen in derselben Farbe wirkungsvolle Stimmung hervor, so tut es Kasparides durch Gegensätze. Dieser entwickelt eine Kraft, welche der Stimmung zum vorzüglichsten Vorteil gereicht. Ein Altverehrer scheint Karl Pippich zu sein. Zur Zeichnung der Baulichkeiten kommt jedoch der individuelle Ton, der uns ihn originell erscheinen läßt. Friedrich Beck bringt Pastelle übers Hochschwabgebiet. Seine Kontraste überraschen; doch muß man sagen, hier ist Können.

Freuen wir uns, daß die Wiener hergekommen sind. Unsere Stadt ist in ihrem Urteil vollkommen vollwertig. Man erkennt es an dem Gebotenen. *Dr. Richard Schlossar, Graz.*

× **Eine große Meunier-Ausstellung** wird in **Löwen** vorbereitet. Dabei soll das große Monument au Travail im Garten des Chemischen Instituts aufgestellt werden. Am Tage der Ausstellungseröffnung wird an Meuniers altem Atelier in Löwen, das heute mit dem großen Hörsaal der Anatomie verbunden ist, eine Gedenktafel enthüllt.

New York. Das **Metropolitanmuseum** hat beschlossen, die Summe von 15000 Dollars für eine Kunstausstellung auszugeben, die das 300jährige Jubiläum der Entdeckung des Hudsonflusses und die 100jährige Erfindung der Dampfschiffahrt durch Robert Fulton feiern soll. Die Ausstellung soll, soweit dies möglich ist, in amerikanischem Privatbesitz sich befindende Kunstwerke vereinigen und wird ihre Vorgänger dieser Art an Umfang und Bedeutung übertreffen. — In Durand-Ruels New Yorker Filiale befinden sich zwei der Hauptwerke Manets zum Verkauf: »Ecce Homo« und das Porträt des Baritons Faure. *M. H. Bernath.*

SAMMLUNGEN

Dem Kaiser-Friedrich-Museum in Magdeburg wurden als Geschenk überwiesen zwei Landschaften von dem ehemals in Magdeburg tätigen *Paul Bürck,* sowie eine Serpentinsteinstatuette »Judith« von dem Münchener Bildhauer *M. O. Müller.* Diese Statuette gehört zu den wertvollsten Erwerbungen moderner Plastik, die das Museum gemacht hat. Trotz des kleinen Maßstabes erscheint sie monumental durch ihren konzentrierten plastischen Stil und den klaren Flächenaufbau; die fast ägyptische Strenge der Modellierung hält die Formen wuchtig zusammen. Im geistigen Ausdruck kommt sie der Hebbelschen Auffassung der Judith am nächsten; ein Moment der Abspannung nach dem Siege, mit einer triumphierenden Gebärde, ist von dem Künstler gegeben, der wohl wert wäre, seine Gedanken in monumentalem Maßstabe verkörpern zu dürfen. Man kennt von ihm schon eine in Stein gehauene Angorakatze, welche die Nationalgalerie in Berlin und das Weimarer Museum angekauft haben. *Dr. Schmidt.*

× Für den **Bau eines ostasiatischen Museums,** das in **Kiel** errichtet werden soll, hat der dortige Magistrat bei den Stadtkollegien beantragt, 300000 Mark bereitzustellen. Den Grundstock des Museums wird die letzte Sammlung von Prof. *Adolf Fischer* bilden, der bis 1908

drei Jahre lang als wissenschaftlicher Attaché der deutschen Gesandtschaft in Peking beigegeben war.

Die **Reorganisation des South-Kensington-Museums,** dessen fabelhafter Zustand wohl keinem Kunsthistoriker unbekannt sein wird, ist die interessanteste Tagesfrage der Kunstkreise in England. Das Projekt, unter Cecil H. Smiths Präsidium von einer Kommission ausgearbeitet, ist abgeschlossen worden. Mr. Smith war lange Jahre Direktor der klassischen Altertümer im Britischen Museum. Ein ausführlicher Bericht über dieses Projekt befindet sich im Februarheft des »Museums-Journal« (London, Dulau). — Das *British Museum* feierte im Februar sein 150jähriges Bestehen. *M. H. Bernath.*

James McNeill Whistlers hölzernes Geburtshaus in Lowell, Mass., ist vom »Whistler-Memorial-Komitee« derselben Stadt angekauft und als ein **Whistler-Museum** eingerichtet worden. *M. H. Bernath.*

Das **Städtische Museum in Elberfeld** hat ein Gemälde von Angelo Jank, »Jockey-Hürdenrennen«, als Stiftung des Wuppertaler Rennvereins erhalten.

Der isländische Bildhauer **Einar Jonsson** hat seinem Heimatland seine gesamten Werke, Statuen und Reliefs, überwiesen mit der Bedingung, **ein isländisches Kunstmuseum** zu errichten. Die Regierung hat das Anerbieten angenommen, und es soll mit der Errichtung in Kürze begonnen werden.

VERMISCHTES

× **Adolf Brütts jüngstes großes Marmorwerk,** die Gruppe »Die Nacht«, die auf der vorjährigen Großen Berliner Kunstausstellung Aufsehen erregte, ist vom Großherzog von Sachsen-Weimar angekauft worden.

Neudruck von Smiths Catalogue Raisonné. W. Roberts, der bekannte englische Bibliograph, widmet im Athenaeum vom 6. März einem Neudruck von John Smiths »Catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French Painters« einen ausführlichen Aufsatz. Es ist in der Tat erstaunlich, daß ein Referenzbuch noch nach 80 Jahren als unanfechtbare Autorität seinen Rang bewahrt hat. Denn der erste Band des großen Werkes war 1829 herausgekommen, der neunte allerdings erst 1842. Es ist sicher das einzige in englischer Sprache erschienene Nachschlagebuch, das eines so langen Lebens sich erfreuen darf, und auch Hofstede de Groots Katalog niederländischer Maler kann Smith nicht durchaus ersetzen, da der holländische Gelehrte die flämischen und französischen Künstler über Bord geworfen hat. Außer dem wissenschaftlichen Interesse, das die Firma Sands & Co. veranlaßt hat, einen ganz genauen Enbloc-Neudruck der neun Bände machen zu lassen, war es natürlich auch das kaufmännische; denn die alte Auflage von Smiths Katalog war im Jahre 1901 auf Auktionen bis zu 1000 Mark bezahlt worden, ist aber im Hinblick auf den zu erwartenden Neudruck jetzt bereits auf 10 Pfund heruntergegangen. Der Wert des Smithschen Catalogue raisonné ist natürlich nicht mehr derselbe, der er zur Zeit seines Entstehens war; denn mit Ausnahme der in öffentlichen Sammlungen und im Fürstenbesitz befindlichen Bilder haben 80 Prozent der bei Smith aufgeführten Gemälde ihre Besitzer gewechselt. Roberts gibt bei der Gelegenheit auch einige biographische Daten über den Verfasser des Catalogue raisonné, die bis jetzt noch nicht bekannt waren. Man wußte z. B. nicht, daß er 1781 geboren und am 8. August 1855 gestorben ist. Smith war sein ganzes Leben hindurch Bilderhändler gewesen und er hat in der Bildung der in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts vereinigten Sammlungen fast durchweg seine Hand gehabt. Als Mitarbeiter hatte er bei den meisten dieser geschäftlichen, aber auch der wissenschaftlichen Arbeiten einen gewissen George Stanley, der in seinem 67. Jahre 1856 oder 1857 gestorben ist. Stanley war Kunstauktionator in Bondstreet gewesen, und viele hervorragende Sammlungen sind während seiner Geschäftstätigkeit in seinen Räumen unter den Hammer gekommen, unter anderen im Jahre 1816 die Kollektion des Prinzen Lucien Bonaparte. Als ein interessantes Geschäft von Smith und Stanley führt Roberts den Ankauf des berühmten Rubensschen Gemäldes »Le Chapeau de Paille« (Poil) auf, das die beiden im Juli 1822 auf einer Auktion in Antwerpen für ungefähr 3000 Pfund kauften. Smith erzählt, daß niemals während der vielen Ausstellungen, die bei ihm stattgefunden haben, ein Bild größeren Anklang gefunden hat. Für Eintrittsgelder nahm er 2000 Pfund ein und das Bild ging nachher für 3500 Guineen in die Sammlung von Sir Robert Peel über. *M.*

Der **große Preis** (6000 Mark) der **Akademie der bildenden Künste in Dresden** ist an *Paul Schönfeld*-Leipzig, einen Schüler von Professor Gotthard Kuehl, für sein Ölgemälde »Begegnung«, verliehen worden. Die große Medaille nebst Geldpreis von 500 Mark bekam *Ernst Burmester*-Ratzeburg, ebenfalls ein Schüler Kuehls, für seine Aktgruppe »Ringkampf«.

Die beiden **Preise** des **Vereins Villa Romana,** bestehend aus Wohnung und Atelier in dem genannten Gebäude in Florenz und einem Barbetrag von 2000 Mark, sind den Malern und Radierern *Paul Baum* in St. Anna-Holland und *Adolf Schinnerer*-Karlsruhe zuerkannt worden. Außerdem wurde vom Vorstand des Vereins Villa Romana ein gleicher Preis dem bekannten Maler und Graphiker *Willi Geiger*-München zugesprochen.

× **Hugo Lederer** hat die Totenmaske Alfred Messels abgenommen und die rechte Hand des Entschlafenen abgeformt. Lederer hat auch die Dekoration der Matthäikirche zu der Trauerfeier für Messel am 27. März geleitet.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 22. 16. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

LITERATUR

Brutails, J. A., *Précis d'archeologie du Moyen-Age.* Paris, Picard 1908.

Die Handbücher der mittelalterlichen Archäologie sind besonders im Französischen zahlreich. Man sollte meinen, daß mit Enlarts ausgezeichnetem Manuel auf einige Zeit die Reihe abgeschlossen bleibt. Daß dies nicht der Fall ist, beweist die vorliegende Neuerscheinung. Das Buch soll, nach den Worten des Verfassers, besonders Studenten, Geistlichen und Reisenden dienen. Es ist in der Tat nicht ein historisches Werk, sondern ein Resumee der Methode der mittelalterlichen Archäologie und eine Aufzählung der Hauptformen der mittelalterlichen Kunst. Es ist staunenswert, welche Fülle und Präzisität der Verfasser mit der äußersten Kürze der Darstellung zu vereinigen weiß. Das erste Kapitel behandelt die allgemein kulturellen und technischen Charakteristiken mittelalterlicher Architektur, das zweite, dritte und vierte Kapitel geben die allgemeinen Charakteristiken der verschiedenen kirchlichen Bauformen des Mittelalters in chronologischer Reihenfolge. Das fünfte ist der Zivil- und Militärarchitektur gewidmet, und das sechste und letzte gibt praktische Ratschläge über die Redaktion und Illustration archäologischer Arbeiten. Dieses letzte Kapitel ist außerordentlich lehrreich, es gibt praktische Bemerkungen über das Photographieren und Zeichnen von Details, ein kurzgefaßtes archäologisches Wörterbuch, eine Anleitung zur Aufnahme von Plänen und Querschnitten. — Das Buch wird für Anfänger, ganz besonders für solche, die sich mit der mittelalterlichen Kunst Frankreichs beschäftigen wollen, von großem Nutzen sein. Natürlich ist die ganze Auffassung Brutails' einseitig französisch. Am klarsten kommt dies in der bibliographischen Einleitung zur Geltung, unter den 30—40 aufgeführten Werken sind nur zwei von nichtfranzösischen Gelehrten und diese auch in den französischen Ausgaben zitiert! Das wertvolle an der Arbeit bleibt wie gesagt, der pädagogische Zug, der sich auch in der Wahl der Illustrationen wohltuend bemerkbar macht.

M. H. Bernath.

A. H. Church, *Farben und Malerei.* Nach der 3. Auflage von »The Chemistry of Paints and Painting« übersetzt und bearbeitet von *M. und W. Ostwald.* (Sammlung maltechnischer Schriften, herausgegeben von Ernst Berger, Band III). Verlag von Georg D. W. Callwey, München 1908. Preis geh. 5 M.; geb. 6.50 M.

Wiederholt ist in Zeitschriften und in der Öffentlichkeit von der Wichtigkeit die Rede gewesen, die Kenntnis des Materiales und der chemischen Eigenschaften aller bei der Malerei gebräuchlichen Farben, Mal- und Bindemittel zu verallgemeinern, damit die Künstler besser als früher in die Lage versetzt würden, dauerhafte Gemälde zu schaffen. Es wurde sogar von der »Chemie als Retterin der Malerei« gesprochen und für Einführung chemischen Unterrichts an unseren Kunstschulen plädiert. Daß die Kenntnisse der Chemie bei der Herstellung des heutzutage auf fabriksmäßigem Wege hergestellten Farbenmateriales von größter Wichtigkeit sind, kann wohl nicht geleugnet werden, andererseits ist aber durch den heutigen Kunstbetrieb der Künstler kaum mehr sein eigener Farbenfabrikant, wie zur Zeit des Mittelalters, sondern ist auf den Farbenhändler angewiesen, und mehr noch als die chemischen Wechselwirkungen scheinen die physikalischen Einflüsse auf den Bestand der Kunstwerke von bestimmender Wirkung zu sein. Der bekannte deutsche Physiker und Chemiker Prof. W. Ostwald hat in seinen »Malerbriefen« auf den großen Wert hingewiesen, den jeder Künstler durch die Beobachtung eben dieser physikochemischen Vorgänge innerhalb seiner Tätigkeit bei der Schöpfung seines Werkes gewinnen muß, und ihm ist auch die vorliegende Übertragung des Churchschen Buches ins Deutsche vor allem zu danken. Während wir über »Bestrebungen« und sehr gute Anfänge bis jetzt nicht hinweggekommen sind, ist man jenseits des Kanals schon seit Jahrzehnten dem Problem der wissenschaftlichen Maltechnik nähergetreten. Als eine der besten Früchte dieser Arbeit kann das genannte Buch von Church angesehen werden und es gewinnt dadurch noch mehr an Bedeutung, daß ein Gelehrter vom Rufe eines Ostwald im Verein mit seiner ebenfalls kunstgeübten Tochter Margarete die deutsche Ausgabe besorgt und mit Zusätzen versehen hat. Wir stimmen dem Herausgeber zu, wenn er in der Vorrede bemerkt, daß trotz der vorhandenen deutschen Originalliteratur die Herausgabe von »Churchs Chemistry of Paints and Painting« wünschenswert erschien, da es sich hier »um die Zusammenfassung von Arbeiten und Erfahrungen handle, die der Verfasser seit einem Lebensalter in dauernder Hingabe an den Gegenstand geleistet und gesucht hat, und in dieser Beziehung das Werk außer Vergleich mit allen ähnlichen, nicht nur in deutscher Sprache geschrieben stehe«. Was dieses Werk überdies auszeichnet, ist die Art der Behandlung des Themas; denn wenn auch der Chemiker zum Leser spricht, behandelt er dennoch ausschließlich die künstlerisch-technische Seite der Frage und die Chemie kommt nur so weit zur Sprache, als es die wissenschaftliche Kennzeichnung der Einzelheiten erfordert. Mit besonderem Verständnis hat Church auch auf die historische Seite, d. h. auf frühere technische Erfahrungen Rücksicht genommen und alle Folgerungen gezogen, die auch für unsere heutige Technik und die Erhaltung der Werke unserer Zeit Geltung haben müssen. Nicht nur der selbsttätige Künstler, sondern auch der Kunstgelehrte und jeder, der sich für die technische Seite der Malerei, sei es als Hüter von Schätzen der Kunst oder als Liebhaber interessieren mag, wird in

dem Buche von Church-Ostwald Anregung und Belehrung suchen und finden. *B.*

Berthold Riehl, *Die Kunst an der Brennerstraße.* 2. Auflage, Leipzig 1908.

Das Büchlein, das schon manchem kunstliebenden Wanderer, den sein Weg über die alte völkerverbindende Straße des Brenners geführt hat, ein freundlicher Begleiter gewesen ist, liegt nunmehr in der zweiten Auflage vor. Man darf von der ersten her die Vorzüge des Buches als bekannt voraussetzen. Sie kommen auf Großzügigkeit, dabei auf Ungezwungenheit bei der Einführung in die tiroler Kunst heraus. Wer außerdem Wert darauf legt, deutsch-nationale Gesichtspunkte fortdauernd kräftig betont zu sehen, wird an dem Büchlein sicher besondere Freude haben. Die zweite Auflage bringt eine Reihe von Erweiterungen des Textes, auch Verbesserungen, zu denen die Beifügung eines Künstlerregisters gehört. Diesen Vorzügen gegenüber stehen verschiedene Mängel, die um so weniger verschwiegen werden dürfen, als dadurch hoffentlich eine Anregung zur Beseitigung in künftigen Auflagen gegeben wird. Zu bedauern ist ganz besonders, daß der Verfasser von den zahllosen, zum Teil äußerst interessanten Burgruinen gänzlich schweigt. Ich greife auf gut Glück nur das imposante Kropfsberg heraus. Auch von den noch bestehenden und im Gebrauche befindlichen Schlössern fehlt eine ganze Menge sehr wichtiger, so z. B. außer dem Schlosse Lichtwehr das wundervolle Alt-Matzen mit seinen herrlichen Kunstsammlungen. Überhaupt sind letztere, besonders auch jene der Museen, stark vernachlässigt. Bei der Besprechung der übrigen Kunstdenkmäler stellt sich heraus, daß der Verfasser den Ergebnissen der neuesten Literatur nicht durchweg die nötige Beachtung geschenkt hat. Auch hier kann ich mich nur auf Stichproben beschränken. So übersieht er die im »Burgwart« (Jahrgang 1908) angestellten Untersuchungen über die Michaelskapelle zu Neustift bei Brixen; er erwähnt nichts von dem interessanten Zusammenhange des Grabsteins des Grafen von Henneberg an der Pfarrkirche zu Bozen mit jenem des Grafen Otto IV. in der Kirche zum Römhild, wodurch einer der interessantesten Nachweise der Beziehungen zwischen der tirolischen Kunst und jener Thüringens geliefert ist (vgl. Thüringer Kalender 1907). Zu den Zusammenhängen dieser Art gehört auch die zwar erwähnte aber unkritisiert gebliebene Mitarbeit des Hans Lendenstreich beim Maximiliansgrabe in Innsbruck, eines Künstlers, der zwar aus München kam, aber von einer thüringer Künstlerfamilie stammte, und die gelegentlich der Erfurter Kunstgeschichtlichen Ausstellung 1903 durch die Forschungen von Georg Voß bekannt geworden ist. Das Illustrationsmaterial ist weder vermehrt, noch leider verbessert worden. Die Bildchen sind zum Teil so überaus klein, daß sie noch nicht einmal dem, der die Dinge in natura gesehen hat, eine Erinnerung, geschweige anderen eine deutliche Vorstellung vermitteln können. *Dr. O. Doering-Dachau.*

Friedrich H. Hofmann, *Das Europäische Porzellan des Bayerischen Nationalmuseums.* München, 1908.

Das Bayerische Nationalmuseum entwickelt in der Herausgabe seiner Kataloge neuerdings einen rühmlichen Eifer: Die Bände folgen einander in einer Raschheit, die auf den wissenschaftlichen Betrieb der großen deutschen Museen nur günstig einwirken kann. Der neueste, zehnte Band der Kataloge behandelt das europäische Porzellan. Die Sammlung ist erst vor einigen Jahren durch Dr. *Ostermann*, der jetzt in Darmstadt weilt, nach wissenschaftlichen Grundsätzen geordnet worden. Sie ist zufällig entstanden, besteht aus Überweisungen des Hofes, aus Geschenken Privater, aus der Mustersammlung der Nymphenburger Fabrik; erst seit wenigen Jahren, seit der Entdeckung Deutsch-Tanagras im Jahre 1898, sind Erwerbungen für das Museum gemacht worden, die besonders den bayerischen Manufakturen zur Abrundung dienten. Ansbach und Frankenthal sind gut vertreten, Nymphenburg so gut wie nirgends. Aber auch Meißen ist durch herrliche Heroldmalereien ausgezeichnet vertreten. Im ganzen waren über 1200 Stücke zu katalogisieren, das ist mit wissenschaftlicher Akribie geschehen. *Hofmann* ist ausgezeichnet orientiert und weiß eine Menge Detailfragen besonders der bayerischen Fabriken richtig zu lösen, denn bei allen Anlässen ist er bestrebt, den Dingen auf den Grund zu gehen. So konnte er über eine Anzahl Modelleure durchaus Neues bringen. Hoffentlich wächst aus diesen Vorstudien einmal eine Geschichte der vier bayerischen Manufakturen — Nymphenburg, Ansbach, Frankenthal, Zweibrücken —, die dringend nötig ist, heraus. Hofmann, der sich auch mit der allgemeinen Kunst- und Kulturgeschichte Bayerns im 18. Jahrhundert vertraut gemacht hat, ist für diese Arbeit besser vorbereitet als irgend ein anderer. Daß in dem Katalog die Marken auf das sorgsamste behandelt sind, ist selbstverständlich. Nur in wenigen Punkten wird man Widerspruch erheben können (z. B. 967, wo die Marke nicht Limbach, sondern Wallendorf zu lesen war). Die Illustrationen auf 72 Tafeln geben eine gute Vorstellung von dem Werte der Sammlung. *R. Graul.*

Altertümer von Pergamon. Band VII. *Die Skulpturen mit Ausnahme der Altarreliefs*, von *Franz Winter*, mit einem Beitrage von *Jakob Schrammen.* Zwei Bände Text mit 45 Beiblättern, 533 Textabbildungen und mit einem Atlas von 45 Heliogravüren in Großfolio. M. 240.—. Berlin 1908, bei G. Reimer.

Von diesem monumentalen Prachtwerk, in dem die Ergebnisse der glorreichen Ausgrabungen auf dem Burgberg von Pergamon allmählich der gelehrten und gebildeten Welt vorgelegt werden, ist zu Ende vorigen Jahres der siebente Band erschienen. Er behandelt die pergamenischen Skulpturen mit Ausnahme der Altarreliefs und läßt so recht erkennen, wie glücklich in der pergamenischen Königsstadt die Kunst des Meißels geübt wurde, wie große Aufgaben das Königshaus und die Stadtgemeinde ihr stellten, wie umfangreich und mannigfaltig ihre Produktion in den letzten vorchristlichen Jahrhunderten war, auch abgesehen von den Hunderten von Gestalten, die zur Ausschmückung des großen Zeusaltars benötigt wurden. Die überwiegende Menge dieser Skulpturen, soweit sie durch kunstvolle Ausführung, gute Erhaltung oder Merkwürdigkeit des Dargestellten allgemeines Interesse in Anspruch nehmen dürfen, haben glücklich ihren Weg ins Berliner Museum gefunden und sind also dem Kunstfreund der Reichshauptstadt vertraute Stücke. Aber außerhalb Berlins kennt man diese Schöpfungen einer hochentwickelten Kunstübung bisher doch nur aus recht mäßigen Abbildungen, und so wird diese stolze Publikation bedeutender Skulpturen vielen eine freudige Überraschung bereiten.

Um einige Hauptstücke kurz herauszuheben, so erhalten wir hier die wundervoll getreue Kopie einer Athenastatue aus der Schule des Phidias zum ersten Male gut abgebildet und nach allen Richtungen hin erschöpfend gewürdigt. Nicht weniger als vier vortreffliche Tafeln in Heliogravüre sind diesem Werk »von stolzer, eigenwilliger Schönheit« gewidmet: sie leisten in ihrer Gesamtheit annähernd dasselbe, wie ein guter Gipsabguß, übertreffen ihn aber weit an Echtheit des Eindrucks. Der Kopf dieser Pallas in seinen fast möchte man sagen pathologischen Umrissen kann *so* nicht sichtbar gewesen sein; ich möchte vorschlagen, daß ein korinthischer Helm aus Metall das

Haupt einst bedeckte, etwa von der Form, wie Sauer in seiner Rekonstruktion der Myronischen Marsyas-Gruppe (Archäologischer Anzeiger 1908) ihn annimmt.

Gleich diesem Pallasbild erinnert an die größte Epoche der attischen Bildhauerei der Torso einer Göttin, der auf den Tafeln VI und VII musterhaft zur Wiedergabe kommt. Daß er auf ein Original des Phidiasschülers Alkamenes zurückgeht, ist eine gut begründete Vermutung. Ob wir aber in dieser wuchtigen, matronalen Gestalt, wie Winter will, eine Aphrodite zu erkennen haben, scheint mir doch fraglich. Zusammen mit der vorigen Statue ist diese Meisterkopie das beredteste Zeugnis für die merkwürdige Tatsache, daß in Pergamon zum ersten Male, daß wir wüßten, kunstgeschichtliche Studien gepflegt wurden: indem man diese beiden Bildwerke von Meisterhand kopieren ließ, wollte man offenbar dem Publikum in Pergamon von der Kunstweise eines Phidias und Alkamenes charakteristische Proben vor Augen stellen. Nicht so, wenn Winter recht hat, in der Wiederholung der Parthenos des Phidias, die uns auf Tafel VIII vor Augen tritt; hier mag es mehr darauf angekommen sein, die Schutzgöttin Athens auch für Pergamon in Anspruch zu nehmen, als die Kunst des Phidias für die pergamenischen Kunstfreunde zu veranschaulichen. Die Kopie ist die größte, die wir von dem chryselephantinen Meisterwerk des Phidias besitzen; sie bringt auch die Basis mit der Geburt der Pandora in abgekürzter, doch zuverlässiger Gestalt zur Wiedergabe und besitzt daher einen eminenten Wert für die Rekonstruktion des verlorenen Originals. Als inschriftlich bezeugte Kopie nach dem Hermes Propyleios des Alkamenes ist die auf Tafel IX von drei Seiten abgebildete Herme von Wichtigkeit. An die Skopasköpfe von Tegea gemahnt der jugendliche Kopf auf Tafel XI. Es folgt eine Gruppe weiblicher Gestalten, deren einstige Aufstellung und Bestimmung ebenso unsicher bleibt wie ihre Deutung im einzelnen. Die meisten scheinen Musen darstellen zu sollen; die imposanteste wird uns auf Tafel XIV f. abgebildet und zeigt das antike Barock, wie man den in Pergamon gepflegten Stil sehr richtig genannt hat, in seiner machtvollsten Entfaltung. Winter möchte in der hochgebauten Gestalt, deren mächtige Glieder eine wuchtige Gewandung anspruchsvoll umrauscht, die Muse der Tragödie erkennen. Sie trägt ein Schwert am Wehrgehäng; ungewöhnlich hohe Sandalen lassen die hohe Gestalt noch höher erscheinen. Die Lederarbeit an diesen Sandalen ist von ausgesuchter Schönheit. Ähnlich kunstreiches Schuhwerk tragen auch andere Bildwerke aus Pergamon, wo die Lederbereitung und -verarbeitung offenbar auf ungewöhnlicher Höhe stand; auch heute noch muß in der ehrwürdigen Heimat des Pergaments das Wasser des Selinus hauptsächlich dem Gerbergewerbe Vorschub leisten. Winter hat mit seinem geschickten Zeichenstift die Muster, welche an den Schuhen und Sandalen der pergamenischen Bildwerke vorkommen, sorgfältig verzeichnet: wie schmucklos und armselig sind daneben auch die vollkommensten Leistungen des modernen Schustergewerbes! Im höchsten Grade muß den modernen Beschauer der Frauenkopf der Tafel XXV überraschen: in der Art, wie das Haar hier in weichen, breiten Massen zusammengefaßt ist, wie nirgends harte Umrißlinien stehen, überall die Formen weich und lebenswarm ineinander übergehen, zeugt dieser Kopf von einer ganz und gar malerischen Auffassung; er scheint in aufgelöstem Licht gesehen und geschaffen. Unter den bedeutenden Bildnisköpfen, deren verhältnismäßig wenige gefunden wurden, macht am meisten Eindruck das Herrscherporträt der Tafel XXXI und XXXII, das vielleicht Attalos I. darstellen soll. Das Bildnis hat ein eigenartiges Schicksal gehabt: während der Künstler ursprünglich den Herrscher mit dem schlichten, dicht am Schädel anliegenden Haupthaar dargestellt hat, wie es der Lebende vermutlich trug, fand eine spätere Zeit diese Frisur zu wenig wirkungsvoll und setzte eine marmorne, theatralisch aufgeblähte Lockenperücke auf das vornehme Herrscherhaupt. Die beiden Tafeln, auf denen derselbe Mann zuerst ohne, dann mit der Perücke abgebildet ist, zeigen in ganz überraschender Weise, wieviel die Haarbehandlung für ein Bildnis bedeutet: es scheinen zwei grundverschiedene Menschen, die aus dem schlichten Haar und aus der Perücke uns anschauen.

Außer den Rundfiguren kommen auch Reliefs in großer Anzahl zur Abbildung; auch hierunter befindet sich manches schöne oder doch merkwürdige Stück. Die zwei Satyrn auf Beiblatt 43, die eine schlafende Nymphe beschleichen, sind wie die Vorläufer von Böcklins bekannten Schelmen. Von den *Bronze*bildwerken, mit denen der Burgberg, wie die Postamente lehren, reichlich ausgestattet war, sind nur verschwindend geringe Reste auf uns gekommen: durch die Feinheit der Ausführung lassen diese Trümmer immerhin ahnen, wieviel des Vollendetsten uns hier verloren ging. Unter dem marmornen *Geräte* werden Tischfüße interessieren, die wie Hermenpfeiler geformt sind, nur daß unten die nebeneinander gesetzten Füße ausdrücklich zum Vorschein kommen. Einige *Architekturfragmente* endlich hat J. Schrammer abgebildet und gewürdigt.

Die Durchsicht der zwei stattlichen Textbände wird jeden davon überzeugen, daß hier eine Arbeit von echt deutscher Gründlichkeit geleistet worden ist. Hie und da geht diese Gründlichkeit vielleicht etwas weit; so hätte die Analyse der Stellungs- und Gewandmotive, sowie der Haarbehandlung manchmal entschieden knapper geboten werden können; auch werden frühere Besprechungen der Werke durch die Fachgelehrten etwas oft im Wortlaut angeführt; überhaupt fließt der Text in zu behaglicher Breite dahin, wo es doch in erster Linie galt, ein möglichst übersichtliches Inventarwerk zu schaffen. Bei etwas größerer Knappheit wäre auch Raum zu gewinnen gewesen für eine *zusammenfassende* Würdigung der pergamenischen Königskunst in ihrer großen Einheitlichkeit und Reichhaltigkeit zugleich; jetzt findet man nur eine Menge feiner Bemerkungen über die Eigenheiten dieses griechischen Barockstils über die beiden Textbände zerstreut, die man gern auch in einem Brennpunkt gesammelt sähe. *Fritz Baumgarten.*

Die Bücher der Bibel. Herausgegeben von *F. Rahlwes*, Zeichnungen von *E. M. Lilien.* Verlag von George Westermann, Braunschweig. In Lieferungen à M. 1.50

Im letzten Jahrzehnt sind alle möglichen klassischen und nichtklassischen Werke der Weltliteratur in Luxus- und Bibliophilen-Ausgaben erschienen, nur vom Buch der Bücher gab es eine solche aus der neueren Zeit nicht. Der Westermannsche Verlag füllt diese Lücke aus, und er hat als Illustrator in der Tat keinen geeigneteren Künstler finden können als E. M. Lilien, dessen herrliche Schwarzweiß-Zeichnungen vor allem aus Börries von Münchhausens »Juda« hinreichend bekannt sind. Niemand ist besser als er zum Illustrator der Bibel berufen, da er jahrelang zu Studienzwecken im Orient geweilt hat. Durch eine großartige, starke Linienführung hat er die Illustration zu wirklich biblischer Erhabenheit gesteigert. Seit einigen Jahren will man auch der Bibel als Kunstwerk Geltung schaffen, und deshalb kommt eine derartige Ausgabe, die auf der Höhe moderner Kunst steht, einem wirklichen Bedürfnis entgegen. Die Übersetzung, die der Ausgabe zugrunde liegt, stammt von dem feinsinnigen Straßburger Gelehrten Dr. Eduard Reuß. Die Ausstattung, die der Verlag dem monumentalen Werke angedeihen läßt, ist mustergültig. *E. S.*

Alessandra Kostantinowa, *Die Entwickelung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci.* Straßburg, Heitz. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 54.)

Viel Fleiß, viel Mühe, aber auch eine bei Anfängern sich leicht zeigende Lust, all das angehäufte Wissen anzubringen, der Mangel an Konzentration der Gedanken und Beschränkung auf die Hauptfragen. Die Einleitung über die Madonnentypen des Donatello, Luca della Robbia, Fra Angelico und Fra Filippo Lippi hätte ausführlicher sein können. Auf Seite 10 wird diese Entwickelung allzu kurz zusammengefaßt. Von der idealistischen Auffassung Donatellos, der sich naturalistische Durchbildung beimischt, zur liebenswürdig feinen Madonna des Luca della Robbia, der genrehaften Auffassung Desiderio da Settignanos und der grob bürgerlichen Hausmutter Fra Filippo Lippis. Andrea del Verrocchio arbeitet dann diesen Typus kräftiger durch und sieht in exakt kleinlicher Durcharbeitung sein Ziel. Von ihm geht Leonardo da Vinci aus. Nun folgen seitenlange Auseinandersetzungen allgemeiner Art über Leonardos künstlerische Bedeutung u. a., die besser unterblieben wären. Dann geht es zu Leonardos Madonnenauffassung über. Der Künstler ist der erste, der fein psychologiert. Das Münchener Bild wird mit Recht ausgeschlossen, Hinweise auf verlorene Stücke beigefügt. Die beiden Verkündigungen im Louvre und in den Uffizien folgen. Das erstere Stück konnte meiner Ansicht nach, als ein Werk Lorenzo di Credis, ausbleiben. An dem zweiten, sicher leonardesken Werk — Morellis Zuschreibung dieses noch rein quattrocentistischen, äußerst intimen Stückes an den leeren Ridolfo Ghirlandajo ist ganz unglaublich — entwickelt die Autorin Leonardos Fortschritt von der fromm-kirchlichen zur freiweltlichen, von der noch schulmäßigen zur künstlerischen Auffassung. Auf der Madonna in der Felsengrotte des Louvre, von der Autorin identifiziert mit dem 1481 bestellten Bild, ist Maria nicht mehr die Mutter Gottes, sondern nur ein Weib zart und mild in der äußeren Erscheinung, voll seelischer Größe in den Zügen, verehrungswürdig allein wegen des hohen Grades edelster Menschlichkeit. Die Madonna Litta in Petersburg und die Anbetung der Könige der Uffizien geben die weitere Entwickelung des Typus. Die Madonna ist »eine idealisierte junge Mutter, die lächelnd zuschaut, wie man ihr Kind beschenkt«. Ein sicherer Beweis für die späte Entstehung ist freilich nicht gegeben.

Schließlich folgen die Anna-selbdritt-Studien. Der Londoner Karton erscheint besonders hervorragend wegen der hohen Schönheit der Köpfe und dem feinen Lächeln — »es huscht um die Lippen, zittert und leuchtet in den Augen, verklärt und erwärmt das ganze Antlitz, in welchem sich mit aller Deutlichkeit das selige Glück der ganzen Mutter widerspiegelt.« Das Annabild des Louvre bedeutet den Höhepunkt in Leonardos Madonnendarstellung, und zwar nicht nur kompositionell in der neuen, lebendigen und klaren Gliederung, sondern auch durch Übertragung der physiognomischen Feinheiten und individuellen Eigenarten des Mona-Lisa-Typus auf die Mutter Gottes, die damit dem Himmel gänzlich entrückt ist. Nach einer kurzen Betrachtung von Raffaels Madonnenkunst, die ebenfalls vom Geiste der edlen Menschlichkeit Leonardos inspiriert ist, betont die Autorin noch einmal die Bedeutung Leonardos in der Auffassung der Madonna, die bei ihm zum erstenmal von der alten, kirchlichen Schablone, dem religiösen Charakter zum rein-Menschlichen gelöst scheint. Starkes Naturempfinden und physignomische Studien gaben ihm die Mittel dazu. Freilich kurze Zeit nur wandelte die Madonna auf Erden. Schon in Raffaels Sixtinischer Madonna erscheint sie wieder als »verklärte Mutter in den Wolken des Himmels, auf ihren Armen den Welterlöser«. — Alles in allem eine liebevolle Studie, die freilich etwas in die Breite geraten ist und nicht allzuviel neue Gesichtspunkte bringt. Die Bedeutung Leonardos als Madonnenbildner ist in bezug auf die physignomische Weiterbildung richtig erkannt. Er erscheint darin als der letzte große Quattrocentist, der den Naturalismus und intime Durchbildung auch auf das Seelische übertrug. Daß ihm Italien und das Cinquecento darin nicht folgte, ist nicht befremdlich. Gerade die seelische Vertiefung hat der romanische Süden nicht verstanden. Es mutet wie etwas Germanisches an, das da in dem großen Genius lebte. Oder sollte das Höchste, das Vollkommenste sich überall gleich groß und rein im Ewig-Menschlichen offenbaren? Michelangelo, der Einsame, ihm auch darin verwandt, scheint das zu erweisen. Nur daß es mit anderer Herbheit, der individuellen Stimmung seines Temperamentes entsprechend, aus ihm hervorbricht. Gerade in dieser Richtung hätte das Thema der Entwickelung des Madonnentypus vertieft werden können; auch wie weit der Geist der Zeit bestimmend auf die Formgebung gewirkt hat, wie gerade bei Leonardo doch der Übergang zum Cinquecento offenbar wird.

F. Knapp.

Archaeological Institute of America. Supplementary papers of the American School of classical Studies in Rome. Vol. II. New York, The Macmillan Company. 293 Seiten und 41 Abbildungen.

Die amerikanische Schule für klassische Studien in Rom hat die in ihrer Mitte entstandenen Arbeiten in ihrem Hauptorgan, dem American Journal of Archaeology, nicht alle unterbringen können und daher diesen Supplementband herausgegeben, zu dessen Kosten die Carnegie Institution 3000 $ beigetragen hat. Andere kleinere Arbeiten der römischen Schule wurden außerdem im Rheinischen Museum, der Berliner Philologischen Wochenschrift und in The Classical Review publiziert. In dieser Zeitschrift, der Kunstchronik, die der Kunstarchäologie allein aus dem antiken Gebiete und nicht der gesamten Altertumskunde gewidmet ist, interessiert hauptsächlich der Aufsatz von C. Densmore Curtis »Roman Monumental Arches«; der weitere Inhalt des Bandes »Das Avancement der Offiziere in der römischen Armee«, »Das Palimpsest von Ciceros de republica« und »Inschriften von Rom und Zentralitalien«, sind wertvolle und brauchbare Arbeiten, gehören aber in die Gebiete der klassischen Philologie, Epigraphik usw., die uns hier nicht beschäftigen dürfen. — C. Densmore Curtis' Aufsatz über die römischen Triumphbogen ist an und für sich wertvoll durch die eingehende, vielfach mit Abbildungen verknüpfte Beschreibung in chronologischer Reihenfolge von 79 sogenannten Triumphbogen, die zum größten Teile noch in situ sind; soweit sie nicht mehr existieren, basiert Curtis' Beschreibung auf sicheren Quellen. Curtis geht davon aus, daß der Ausdruck »Triumphbogen« erst gegen Ende des 4. Jahrhunderts nach Christus auftaucht und daß die Funktion dieser Bauten nur darin bestand, Ornamente und Statuen zu tragen, wofür sie zu Ende der Republik bestimmt wurden. Der Verresbogen (71 v. Chr.) ist das einzige Beispiel eines statuentragenden Bogens in der vorkaiserlichen Zeit, alle anderen waren kleine und einfache Tor- oder Durchgangsbogen. Curtis hat die Stadttore, soweit sie nicht Form und Dekoration der Monumentalbogen haben, aus der Betrachtung ausgeschieden. Das große Material, das der amerikanische Gelehrte Professor Frothingham in »The Nation« 1907—1908 aus Oberitalien, Istrien, Dalmatien veröffentlicht hat, hat Curtis nicht benützt, und in einer Anmerkung nur kann er Frothinghams Theorie, daß die sogenannten Triumphbogen

den bürgerlichen Stand der Stadt-Kolonie, Municipium usw. — ausdrücken, kurz behandeln. Frothinghams Theorie, die nach ihrer Vorlage auf dem Athener archäologischen Kongreß sofort Zustimmung fand, hat aber durch seine neuen Untersuchungen noch vielerlei Stützen gefunden; und daher können wir uns mit Curtis' theoretischen Erörterungen gar nicht einverstanden erklären. Der Wert seiner Abhandlung besteht in der sehr brauchbaren Zusammenstellung und Beschreibung der von ihm herangezogenen Triumphbogenbauten, die er in fünf Perioden eingeteilt — Augusteisch, Tiberius-Hadrian, Hadrian bis Septimius Severus, von da bis Konstantin, und letzte Periode bis zum Ende des Reiches — aus Italien, Afrika, Gallien, Spanien, Österreich, Istrien, Dalmatien, Griechenland, Kleinasien — vorführt. Die dazu gehörigen Abbildungen sind ganz vortrefflich. *M.*

Führer durch die Kunst- und historischen Sammlungen des Großherzoglich hessischen Landesmuseums in Darmstadt. Mit 48 Tafeln. Darmstadt, 1908.

Der lang erwartete Führer brachte eine überaus freudige Überraschung. Das ist einmal ein Buch, wie wohl jeder, der sich gelegentlich in ästhetischen, volksbildenden, kulturellen Zukunftsträumen wiegt, es sich schon ausgemalt hat. Ein wirklicher Führer, der einen führt und einführt, der den Laien so gut wie irgend ein flottgeschriebenes Feuilleton zu fesseln vermag und dem Kenner eine Fülle wertvoller Notizen vermittelt. Es ist ein Genuß, darin zu blättern. Mit feinstem Verständnis sind die verschiedenen Gebiete behandelt; eine Arbeit, die bei der Mannigfaltigkeit der Sammlung und der zum Teil in wissenschaftliche und Schausammlung gegliederten Aufstellung die größte Umsicht erforderte. Das Darmstädter Museum nimmt auf dem Gebiete der modernen Museumskunst einen vorbildlichen Rang ein. Es zeichnet sich durch eine unvergleichliche Übersichtlichkeit aus. Ein Museum, aus dem der Besucher ohne Ermüdung scheidet. Dieses Prinzip, bei aller Sachlichkeit nicht zu ermüden, ist auch in dem »Führer« festgehalten. Voran die »Geschichte der Sammlungen«, Entstehung und Werdegang; dann die einzelnen Abteilungen. Nirgends eine trockene Aufzählung; sondern überall lebendige Schilderung der Zeit, der Kultur, als deren Beispiele dann die einzelnen Stücke gezeigt und erklärt werden. Man hat das Gefühl, mit einem Fachmann im Gespräch durch die Räume zu wandern. Ein Gespräch, das sich mit seinen unendlichen Berührungspunkten fortwährend vom Einzelnen zum Ganzen, und wieder zurück aufs Einzelne bewegt, in dem keine technische Erläuterung vergessen, kein kunsthistorisches Datum außer acht gelassen, kein geschichtlicher Kontur und keine stilkritische Beobachtung vernachlässigt wird. Es ist eine Kunstgeschichte, hervorgegangen aus den Anregungen, die das Museum gibt. Als Verfasser der einzelnen in gleicher Weise vortrefflich und anregend geschriebenen Abhandlungen zeichnen die bewährten Vorstände des Museums: der Direktor der Kunst- und historischen Sammlungen Prof. Dr. Fr. Back, sowie für ihre Spezialfächer die Herren Kustoden Prof. Dr. Müller und Prof. Dr. Kienzle. Man möchte dem Führer nur noch eins wünschen: daß er Nachahmung fände! *M. E.*

NEKROLOGE

Am 23. März verstarb in Bonn in hohem Patriarchenalter ein Gelehrter, dessen Name vor einem Menschenalter in den Rheinlanden und in der archäologischen Welt Deutschlands und Österreichs ein wohlbekannter war, Professor Dr. **Ernst aus'm Weerth.** Seinen 80. Geburtstag, den er im nächsten Monat hatte feiern sollen, und an dem besondere Ehren für den verdienten Mann geplant waren, hat er leider nicht mehr erlebt. Ernst aus'm Weerth stammte aus einer alten Bonner Familie und war mit der Geschichte und den Traditionen der Stadt Bonn seit seiner Jugend verwachsen. Er hatte noch zu dem Kreise von Ernst Moritz Arndt gehört; Karl Simrock hatte er nahe gestanden. Er war vor allem eng befreundet gewesen mit Karl Schurz, Adele Schopenhauer, Gottfried Kinkel und dessen späterer Frau — die Freundesbriefe von Gottfried Kinkel hatte er noch vor kurzem in der Deutschen Revue veröffentlicht. Peter von Cornelius hatte einst den begabten und für die Kunst begeisterten jungen Mann mit nach Italien genommen; als sein literarischer Gehilfe hatte er sich zuerst versucht und seine Studien begonnen. In ausgedehnten dauernden Reisen in Deutschland und im Auslande hatte er sich auf eigenen Bahnen eine für die damalige Zeit ganz außerordentliche Kennerschaft zumal auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst erworben, ähnlich wie der ihm im Alter gleichstehende Aachener Kanonikus und Forscher Dr. Franz Bock. Im Jahre 1857 begann er sein Hauptwerk: »Die Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden«, dem dann in den siebziger Jahren eine zweite Abteilung »Die Wandmalereien der Rheinlande«, in der Hauptsache eine Publikation der drei Zyklen von Schwarzrheindorf, Brauweiler, Ramersdorf umfassend, folgte. Ernst aus'm Weerth darf das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, zuerst die Denkmälerschätze unserer Provinz systematisch durchforscht und veröffentlicht zu haben. Sein in größtem Folioformat publiziertes Tafelwerk ist heute noch nach einem halbem Jahrhundert eine unenentbehrliche Quelle. Daneben gehen eine Anzahl von vortrefflichen Monographien her, von denen einige, so die über den Mosaikboden von St. Gereon und über das Siegeskreuz von Limburg grundlegend geworden sind. Seine Arbeit galt vor allem der römischen und frühmittelalterlichen Vorzeit unserer Provinz. Auch hier hatte er systematische Arbeit geleistet oder vorbereitet in einer Zeit, die diesen Aufgaben noch ziemlich fern und kühl gegenüber stand, vor allem bevor die Universität sich mit diesen provinzialen Dingen zu beschäftigen begann. Ausgrabungen in Xanten, Bonn, Andernach, in Nennig und Fließem und von einer Reihe weiterer römischer Villen machten seinen Namen damals bekannt. Die Bonner Jahrbücher jener Jahrzehnte enthalten eine Fülle von wichtigen Aufsätzen von ihm. Aus'm Weerth blieb in gewissem Sinne vielleicht sein Leben lang Autodidakt; aber Autodidakt wie Lenoir und du Sommerard dies gewesen. Was ihm an historischer Schulung vielleicht fehlte, ersetzte er durch eine größere Materialkenntnis. Für die große Publikation Napoleon III. über die Feldzüge Julius Cäsars hatte er die Rheinlande bearbeitet und war wiederholt vom Kaiser in den Tuilerien empfangen worden. Er war eng befreundet mit den ersten französischen Forschern, vor allem Darcel und de Linas, wie mit den deutschen Forschern und Sammlern, vor allem August v. Essenwein, von Hefner-Alteneck, von Cohausen. Als 1869 der erste internationale archäologische Kongreß in Bonn zusammentrat, leitete er als Sekretär dessen Geschäfte, an der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf im Jahre 1880 hatte er den wesentlichsten Anteil. Im nächsten Jahrzehnt stand aus'm Weerth an der Spitze des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, der durch sein Eintreten neue Lebenskraft gewann. Als in erster Linie auf sein unablässiges Werben hin und im Anschluß an ein von ihm ausgearbeitetes Programm die rheinische Provinzialverwaltung sich entschloß, eigene Provinzialmuseen zu errichten, ward er als erster Leiter und Begründer des Bonner Provinzialmuseums berufen. Bis zum Jahre 1883 hat er diese Stellung inne gehabt.

Um die Vorbereitung der Denkmalpflege und der Denkmälerstatistik in den Rheinlanden hat er sich bleibende Verdienste erworben. Viel Schweres war ihm in den letzten 25 Jahren beschieden: persönliches Unglück, Unglück im eigenen Hause. In stiller Zurückgezogenheit, aber noch immer unablässig tätig und arbeitend, hat er in der Einsamkeit seines Landsitzes in Kessenich, des ehemaligen Burbacher Hofes, diese Zeit verbracht. Seine wertvolle Sammlung ist schon vor 15 Jahren aufgelöst und versteigert worden. Die von ihm vorbereiteten Sammelwerke sind leider unvollendet geblieben. Ein großes Werk über die fränkischen Ausgrabungen zu Andernach ist im Druck begonnen, aber stecken geblieben. Für eine Publikation der rheinischen Emails hatte er nur das Material gesammelt. Jahrzehntelang, schon seit den sechziger Jahren hatte ihn ein Corpus der Elfenbeinarbeiten beschäftigt, für das er umfängliche Sammlungen angelegt, große Reisen unternommen hatte. Eine Reihe von Tafeln lagen in der heute veralteten Lithographietechnik schon in der ganzen Auflage gedruckt vor, die ganze über eines einzigen Menschen Kraft hinausgehende Publikation ist aber liegen geblieben — erst jetzt ist der Plan von der deutschen kunstgeschichtlichen Gesellschaft wieder aufgenommen und wird unter Adolph Goldschmidts energischer Leitung durchgeführt. Aber mit dem, was er vollenden durfte, wie mit dem, was er an großen Organisationen angeregt und gefördert, hat Ernst aus'm Weerth auf einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der rheinischen Altertumswissenschaft sich dauernden Anspruch erworben.

Clemen.

× Im Haag starb am 20. März **Sientje Mesdag van Houten,** die Gattin Hendrik Willem Mesdags, die sich als ausgezeichnete Stillebenmalerin einen hochgeachteten Namen erworben hatte. Frau Mesdag war am 23. Dezember 1834 in Groningen geboren und war eine Schülerin ihres Mannes, in dessen wunderbarer Gemäldesammlung ihre Früchte- und Blumenstücke sich auch in der anspruchsvollsten Nachbarschaft vorzüglich halten. Früher hatte Frau Mesdag auch Landschaften gemalt, zum großen Teil Abendstimmungen, die den schweren, zu einem satten Dunkel strebenden Ton mit ihren Stilleben gemein haben. Die liebenswürdige Künstlerin, die jedem Besucher des schönen Mesdag-Hauses und der Mesdag-Galerie aus der Zeit, da sie noch nicht Eigentum der Öffentlichkeit war, in sympathischer Erinnerung ist, wird im Haag allgemein betrauert.

PERSONALIEN

Kürzlich verlautete, Professor Dr. **Wilhelm Vöge** habe einen Ruf nach Basel angenommen. Das ist unrichtig. Professor Vöge wird nach Freiburg gehen, wo er als Ordinarius für Kunstgeschichte im Wintersemester 1909/10 seine Lehrtätigkeit beginnen wird. *H.*

DENKMÄLER

× Eine Versammlung der Interessengemeinschaften von Verkehrsvereinen und Burgverwaltungen, die in Godesberg a. Rh. tagte, wählte eine Kommission mit dem Auftrage, dahin zu wirken, daß das geplante große **Bismarck-Nationaldenkmal am Rhein** in *Rolandseck* auf dem Rodderberg am Rolandsfelsen Aufstellung finde. Man wies darauf hin, daß der Ober- und Mittelrhein bereits im Besitz von Nationaldenkmälern seien, und daß zugleich die allgemein übliche Parallelstellung Rolands mit Bismarck die Wahl eines Platzes im Bereich der Rolandsage nahe lege.

× Die Entscheidung des Denkmalsausschusses für das **Heinrich von Kleist-Denkmal** in Frankfurt a. O., die dahin ging, dem Berliner Bildhauer Gottlieb Elster auf Grund eines von ihm eingereichten Modells die Ausführung zu übertragen und auf die Ausschreibung eines Wettbewerbes völlig zu verzichten, hat den bemerkenswerten Widerspruch einer Minorität gefunden, der nach den nunmehr bekannt gewordenen Abbildungen des Entwurfes nicht ohne Berechtigung zu sein scheint. Soweit man nach diesen Photographien urteilen kann, sind die Zweifel wohl verständlich, ob dies Monument tatsächlich gerade für Heinrich von Kleists Wesen und Poesie einen rechten Ausdruck geben würde. Gottlieb Elster, der bisher durch ein Denkmal des jungen Friedrich II. in Rheinsberg bekannt geworden ist, von dem auch die Nationalgalerie eine Arbeit (einen Terrakottakopf unter den nicht ausgestellten Stücken der Sammlung Felix Königs) besitzt, hat einen Genius modelliert, der auf einem Postament halb liegend sitzt und die Leier, die er in den Händen hält, fortzulegen scheint. Es lag der Gedanke der Verse zugrunde, die sich in einem der letzten Gedichte Kleists finden und die verzweifelte Stimmung seines Lebensausgangs spiegeln: »Er schließt sein Lied, er wünscht mit ihm zu enden, und legt die Leier tränend aus den Händen.« Nicht unberechtigt scheinen die Einwände, die gegen diesen Entwurf in der »Frankfurter Oder-Ztg.« (Nr. 80) erhoben werden: daß er nicht geeignet sei, eine charakteristische Vorstellung von Kleists dichterischer Art zu vermitteln.

AUSSTELLUNGEN

Kunstausstellung im deutschen Künstlerverein in Rom. Am Abend des Geburtstages des Prinzregenten von Bayern ist eine kleine, aber wirklich ausgezeichnete Ausstellung im deutschen Künstlerverein eröffnet worden. Der interessanteste Teil der Ausstellung besteht aus Zeichnungen und Radierungen, aber es fehlen nicht gute Bilder, feine Skulpturen und auch einige kunstgewerbliche Gegenstände. *Heinrich Heine*, der jetzige Vorsitzende des Künstlervereins, hat einige ganz in Thomas Art empfundene Bilder ausgestellt mit fröhlichen Kindern und saftig-grünen, blühenden Landschaften. Man kann ihm wohl eine gar zu intensive Farbenfreudigkeit vorwerfen, aber an seinem gesunden Humor in der Darstellung der kleinen, lustigen Geschöpfchen kann man sich nur freuen. Sein »Märchen vom Regenbogen«, ein Bild, auf welchem eine Anzahl Kinder den Ringelreihen tanzen im Lichte des Regenbogens, während am Horizont ein grollendes Gewitter verschwindet, zeigt uns eine große Innigkeit. Mit feinem Formengefühl und fruchtbarer Phantasie sind auch seine schönen Schmuckgegenstände komponiert. *G. Lipinsky* stellt einige gute Zeichnungen aus und ein Bild in Wachstempera, zwei nackte Mädchen am Meer, von hohem poetischen und malerischen Wert. Die Auffassung der jugendlichen Körper, die trotz aller Natürlichkeit doch einen großen, überwirklichen Zug in Gliedern, Stellung und Ausdruck haben, hat etwas Monumentales und die Gruppe ist geschickt in die großartige Landschaft hineingepaßt. Das brandende Meer und die großen quadratischen, mit dürrem Gras bewachsenen Felsen, haben einen wirklich imposanten, heroischen Zug. Diesen großartigen Zug hat *H. J. Wagner* in seinem »Winter in der römischen Campagna« leider nicht so zum Ausdruck zu bringen gewußt. Die kleine rauchige Hütte mit dem Feuer, die frostige Gestalt des Hirten, die wasserdurchtränkte Hohlgasse, das alles ist ganz naturgetreu, nur fehlt dem Ganzen die große Linie, welche der römischen Campagna so eigen ist, und man würde ohne den Titel eher an eine nordische Landschaft denken. Der gleiche Künstler bringt noch eine gute Tiberansicht. *Max Roeder* hat zwei Landschaften ausgestellt, von denen ganz besonders eine mit weitem Ausblick von den Terrassen einer Villa auf die von herannahendem Gewitter bedrohte Ebene des Malers

ganze poetische Kraft zeigt. *Otto Greiner* hat dieses Jahr nur wenige, aber wirklich ausgezeichnete Blätter geboten, darunter eine Landschaftsstudie, die das allgemeine Interesse auf sich zieht. Eine steile Treppe zwischen grünen Hecken und üppigen Büschen von glänzenden Sonnenstrahlen übergossen. Technisch fein ausgeführt und mit mancher persönlichen Charakteristik sind *Wolfsfelds* große radierte Charakterköpfe, aber unter dieser Art von Erzeugnissen sind die kleinen Blätter von *Ernst Schlipf* wohl das Beste. Einfach und doch geschickt in der Technik und reizend im Inhalt und Ausdruck. Kleine Häuschen im Grünen, stille Eckchen an blühenden Hecken und süße freudige Kinder, das ist so die Welt dieser kleinen Radierungen Schlipfs. Es ist so etwas von Richters beschaulicher, inniger Art darin, aber auch vieles, was einen an Adriaen van Ostades und der anderen holländischen Bauernmaler behaglichen Witz erinnert, allerdings ohne Derbheiten. Nicht zu vergessen sind *E. Nöthers* feine Zeichnungen, eine Replik seines Porträts Björnsons, welches in der Schwarz-Weiß-Sektion der großen Ausstellung im Palazzo delle Belle Arti einen nicht unbedeutenden Platz einnimmt. Von den Bildhauern stellt *Max Schmitt* eine lebendige polychrome Büste aus, *Glicensbein* einige Statuetten, *Elkan* eine Serie von Plaketten und Medaillen. Interessant ist *Alfred Liebigs* Entwurf zu einem Rathausbau. *Fed. H.*

VIII. Kunstausstellung in Venedig. Die bevorstehende Internationale Kunstausstellung wird sich dadurch von den bisher stattgehabten auszeichnen, daß die offizielle Beteiligung verschiedener Staaten erreicht wurde und daß solche eine bleibende sein soll. — Der erste Anfang ward mit der Belgischen Abteilung gemacht. Diese Nation hatte sich vor zwei Jahren einen eigenen Ausstellungspavillon errichtet. Jetzt ist es Ungarn, dessen Parlament 200000 Kronen bewilligt hat für die Separatausstellung Ungarns. — Bereits ist mitgeteilt worden, wie England und Bayern in besonderen Räumen, die den beiden Ländern verbleiben, ausstellen werden. Auf dem Hügel des Volksgartens wird das englische Gebäude sich erheben, Frank Brangwyn, Grosvenor Thomas und Frampton werden die Einrichtung desselben besorgen. Die englische Flagge wird auf dem Pavillon aufgehißt werden. Dem Dänen P. Severin Krojer wird ein ganzer Saal eingeräumt werden für seine zahlreichen Werke aus Staats- und Privatbesitz. Desgleichen wird A. Zorn mit einer großen Anzahl von Werken gezeigt werden. Daß F. Stuck aufs glänzendste vertreten sein wird, ist bereits mitgeteilt worden. Amerika werden zwei Säle eingeräumt; der erste den in Amerika lebenden Amerikanern, der zweite den in Paris lebenden. Es ist das erstemal, daß die Akademie in New York diese Ausstellungen organisiert. — Paul Besnard ist jener Saal zur Verfügung gestellt, der bei der letzten Ausstellung Frankreich zu repräsentieren meinte. — Den hervorragenden italienischen Malern sind natürlich ähnliche Vorteile zugesagt. Es ergibt sich aus dem Gesagten, daß von den Werken der Nichteingeladenen höchstens, wie man sagt, hundert aufgenommen werden können. Die Ausstellung wird also diesmal zum größten Teile eine Leihausstellung oder Wandergalerie bilden. — Aus der soeben stattgehabten Stichwahl der Jury gingen die drei Maler Carcano, Baertsoen und Laurenti, die Bildhauer Bistolfi und Bartholomé hervor. Die Ausstellungseröffnung ist auf den 25. April festgesetzt worden. *August Wolf.*

In der **Bibliothek des Königlichen Kunstgewerbemuseums** sind während des April im Lesesaal **Ansichten von Palast- und Tempelbauten aus Peking**, aus der inneren verbotenen Stadt, ausgestellt. Durch diese Aufnahmen werden zum ersten Male die großartigen Palastanlagen der Kaiserstadt, ihre reichen inneren Einrichtungen und Kunstschätze bekannt.

SAMMLUNGEN

Das **Thoma-Museum in Karlsruhe** soll zum siebzigsten Geburtstage des Meisters im Oktober eröffnet werden. Die gesamte Innenausstattung erfolgt ganz und gar nach den Entwürfen des Künstlers. Der Badische Kunstverein plant zum siebzigsten Geburtstage des Meisters eine umfassende Thoma-Ausstellung in Karlsruhe.

Die **Schack-Galerie** in München wird bis Ende Juni noch in ihrem alten Heim bleiben. Dann wird sie in dem neuen Palais der preußischen Gesandschaft in der Prinzregentenstraße untergebracht werden.

VEREINE

Eine **Vereinigung deutsch-mährischer bildender Künstler** hat sich in Brünn gebildet. Sie will Ende dieses oder Anfang nächsten Jahres mit einer Ausstellung vor die Öffentlichkeit treten.

VERMISCHTES

× Die Ausführung von **Alfred Messels Entwürfen für die Berliner Museumsneubauten** ist von der preußischen Staatsregierung dem Stadtbaurat **Ludwig Hoffmann** übertragen worden. Hoffmann hat sich unter der Voraussetzung, daß die Berliner Kommunalbehörden ihre Zustimmung erteilen, woran jedoch nicht zu zweifeln ist, bereit erklärt, dem Rufe Folge zu leisten.

× Die **Königl. Akademie des Bauwesens in Berlin** hat durch den Bildhauer *George Morin* eine *goldene Medaille* herstellen lassen, die in einer Festsitzung der Akademie am 22. März zum ersten Male verliehen wurde, und zwar an den Architekten Geh. Baurat Dr. ing. *Heino Schmieden* und an den Direktor der Siemens & Halske A.-G. Dr. ing. *Heinrich Schwinger*. Die Medaille zeigt auf der Vorderseite die Gestalt einer Minerva am Gesims einer Mauerwand, auf deren Fries im Relief kernige Gestalten ein Eisengerüst montieren, während auf der andern Seite zwei Männer mit Bauplänen und ein Dritter auf einem ionischen Kapitäl mit dem Zirkel hantieren. Der Revers zeigt innerhalb der Umschrift »Königliche Akademie des Bauwesens Berlin« den Namen des Empfängers.

× **Der Kunstgewerbeverein für Halle und den Regierungsbezirk Merseburg** hat einen Ausschuß zur Erteilung von *Auskünften in künstlerischen Fragen* begründet. Der Ausschuß soll mit Rat und Tat dahin wirken, daß bei Neubauten jeder Art, bei der Ausarbeitung von Bebauungssystemen, bei Denkmalsanlagen und ähnlichen Fragen nicht nur in Halle, sondern auch in kleineren Orten und in den Dörfern künstlerische Rücksichten mehr als bisher in den Vordergrund gestellt werden. Insbesondere soll darauf gedrungen werden, daß das Gesetz vom 15. Juli 1907 hinsichtlich der Erhaltung bezw. Verunstaltung des Landschaftsbildes nachdrücklich zur Anwendung kommt.

Inhalt:

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 23. 23. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

FRANZ WICKHOFF

Am 6. April ist Franz Wickhoff in Venedig, der Stadt seiner Liebe und seiner Sehnsucht, gestorben und ruht nun auf dem schönen Cimitero, auf dem auch Gustav Ludwig zur Ruhe gebettet ist. Wenn ich versuche, in flüchtigen Strichen ein Bild seiner Eigenart zu entwerfen, so entspringt dies nicht nur dem Gefühl tiefer Dankesschuld, sondern auch einem anderen: wohl alle Schüler Wickhoffs werden sich gedrängt fühlen, sich an seinem Grabe laut oder leise, aber ehrlich und unumwunden zu dem zu bekennen, was wir als sein teuerstes Vermächtnis empfinden.

Bei einem Bankett, das anläßlich seines fünfzigsten Geburtstages im Frühling 1903 stattfand[1]), hat Wickhoff in seiner Dankrede zwei Dinge als ausschlaggebend für seine ganze Entwicklung bezeichnet: das Auftreten des Senators Morelli und die dauernde enge Verbindung mit dem Institut für österreichische Geschichtsforschung. Beides charakterisiert Wickhoffs heißes Bemühen, die Kunstgeschichte aus dem Bereich vordringlichen Dilettantentums und schönklingenden Ästhetisierens herauszuheben und in den Verband der anderen historischen Disziplinen zu stellen. Sein klarer, nüchterner Geist erfaßte mit voller Schärfe, daß es nicht möglich sei, seine Wissenschaft aus jenem Gestrüpp zu befreien, wenn nicht durch die Heranziehung der historischen Hilfswissenschaften, durch das Studium von Quellenkritik, Paläographie, Chronologie usw. eine gesunde Basis, durch die Findung objektiver Stilkriterien eine wissenschaftliche Methode geschaffen würde. In gewissenhafter, systematischer Kleinarbeit muß das ungeheuere Material durchforscht und bereitgestellt werden, bevor Bleibendes geschaffen werden kann; der Katalog der italienischen Handzeichnungen der Albertina, mit dem Wickhoff zu ähnlichen Arbeiten anregen wollte, das Verzeichnis der Miniaturhandschriften Österreichs, dessen Organisation er geschaffen hat, beweisen, wie ernst er an einer systematischen Grundlage einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte arbeitete. Was heute im großen Stil durch die Monumenta artis Germaniae geplant wird, ist die Verwirklichung von Wickhoffs Anregungen und Bestrebungen.

So sind alle die zahlreichen, sehr verstreuten Arbeiten[1]) Wickhoffs als Teile eines einzigen Ganzen anzusehen; nichts lag ihm ferner als dürres Spezialistentum. Seine Interessen ließen sich von den Grenzen seiner Fachwissenschaft nicht einschließen, sondern strömten auf alle benachbarten Gebiete über; die Kunstgeschichte vollends war ihm eine Einheit, die er als solche durchdringen wollte, und so ungern er auch publizierte, umfassen seine Veröffentlichungen doch fast alle Gebiete unserer Wissenschaft. Ikonographische, quellengeschichtliche, stilkritische Untersuchungen haben ihn in gleicher Weise interessiert; Malerei und Plastik, Miniaturmalerei und reproduzierende Künste standen ihm gleich nahe; über altchristliche, frühmittelalterliche Kunst, über das Trecento, Quattrocento, Cinquecento, über barocke Meister und moderne Künster hat er mit gleicher Freude gearbeitet, die Erkenntnis Dürers, Raffaels, Giorgiones, Tizians,

1) Franz Wickhoff ist am 7. Mai 1853 zu Steyr in Oberösterreich geboren; er wurde 1880 Kustos am österreichischen Museum für Kunst und Industrie, habilitierte sich 1882, wurde 1885 a. o., 1891 o. Professor an der Universität Wien.

1) Ich nenne einige der wichtigeren Arbeiten Wickhoffs, ohne Vollständigkeit anzustreben: Die Wiener Genesis 1895; Die Fresken der Katharinenkapelle in S. Clemente in Rom, Zeitschr. f. b. K. 1889; Die bronzene Apostelstatue in der Peterskirche, daselbst 1900; Die Antike im Bildungsgange Michelangelos, Mitteilungen d. Instituts f. öster. Gesch. 1882; Über die Zeit des Guido da Siena, daselbst 1889; Das Speisezimmer des Bischofs Neon von Ravenna, Repertorium 1894; Das Apsismosaik in der Basilika des hl. Felix zu Nola, Röm. Quartalschrift 1889; Venezianische Bilder im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1902; Venezianische Handzeichnungen daselbst 1899; Sandro Botticellis Hochzeitsbilder, daselbst 1906; — Die Gestalt des Amor, daselbst 1890; Giorgiones Bildern zu römischen Heldengedichten, daselbst 1895; Die Bibliothek Julius II., daselbst 1893; Dürerstudien, Kunsthist. Jahrbuch der Zentralkommission 1907; Über die Einteilung der Kunstgeschichte in Hauptperioden, daselbst 1908; Die Ornamente eines altchristlichen Kodex der Hofbibliothek, Jahrb. der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses 1893; Der Eintritt Marc-Antons in den Kreis römischer Künstler, daselbst 1899; Der Meister der weiblichen Halbfiguren, daselbst 1901; Aus der Werkstätte Bonifazios, daselbst 1903; Die Italienischen Handzeichnungen der Albertina, daselbst 1891 f.; Der zeitliche Wandel in Goethes Verhältnis zur Antike dargelegt am Faust, Mittlg. des öster. archäol. Instituts 1898. Über die historische Einheitlichkeit der gesamten Kunstentwicklung in Festgaben zu Ehren Max Büdingers, 1898.

Michelangelos, Rembrandts dankt ihm wertvolle Beiträge. Von einem eng begrenzten Thema ausgehend, erhob er sich in mühelosem Schwung zur allgemeinen Bedeutung der betreffenden Frage und legte in klaren, jedes überflüssige Wort vermeidenden Sätzen, die die lebenslange, intensive Beschäftigung mit Goethe durchleuchten lassen, das Wesentliche dar. Das scheinbar geringfügigste Objekt konnte ihm genügen, um das Walten allgemein gültiger Gesetze zu zeigen; denn ihm lag daran, die Nichtigkeit der dogmatisch gezogenen Grenzen der Stilepochen zu erweisen und das Evangelium der ununterbrochen strömenden Entwickelung zu verkünden. Das unvergängliche Verdienst seines Hauptwerkes, der Wiener Genesis, ist es, das Herüberströmen der Antike in die christliche Kultur dargestellt und dadurch die Bedeutung der römischen Kunst, deren Schönheit er in feinfühligsten Analysen zergliederte, als erster erfaßt zu haben. Was Kärrnerfleiß auch seitdem an einzelnen Partien hin- und hergerückt, umdatiert und modifiziert, bekrittelt und sogar widerlegt hat, verschlägt der stolzen Pracht des Werkes keinen Deut. Denn wenn auch jedes Detail falsch wäre, als Ganzes sind die Resultate der Genesis uns in Fleisch und Blut übergegangen und das Buch mit seinen nicht ganz hundert Seiten bleibt einer der Höhepunkte deutscher Geschichtswissenschaft, die geniale Konzeption einer starken und einheitlichen Persönlichkeit, die sich mit diesem Werke den ersten Meistern, den Historikern vom Rang eines Ranke, Burckhardt und Haym ebenbürtig an die Seite stellt.

Dieser Eindruck der prächtigen, geschlossenen Persönlichkeit war es auch, der Wickhoffs Größe als Lehrer ausmachte. In seinem oberösterreichischen Dialekt, in einfachen warmen Worten, die jede Spur von Rhetorik vermieden, brachte er vor, was er zu sagen hatte; aber aus der Formlosigkeit strahlte die unbedingte Ehrlichkeit des Sprechers hervor. Die Schlichtheit seines Wesens zwang auch die Schüler zu Wahrhaftigkeit und ich glaube, niemand von uns hätte den Mut gehabt, ihm in einer Seminarübung auf Schülerweise etwas vorzuflunkern; sein trockenes: Woher wissen's denn das? erstickte jeden Ansatz zum Phrasendreschen. Seine Kritik ging nicht nur gegen andere, er hat sich selbst nicht geschont, und die ruhige Selbstverständlichkeit, mit der er eigene Fehler und Irrtümer bekannte, haben einen tiefen Eindruck auf uns junge Leute gemacht. Nicht nur seine schöne Menschlichkeit, der absolute Mangel professoralen Unfehlbarkeitsglaubens sprachen daraus, sondern auch seine tiefe Durchdrungenheit von der relativen Gültigkeit aller Wissenschaft, deren fester Halt für ihn in der unbedingten Treue gegen sich selbst lag. Wie schneidend ließ er das manchen Anfänger fühlen, der statt mit eigenem Auge zu sehen und mit eigenem Sinn zu denken, irgend ein fragliches Problem dadurch zu erledigen glaubte, daß er aus irgend einem alten Aufsatz die Ansicht Wickhoffs zitierte. »Aber gehn's, graben's den toten Hund nicht aus«, war die Antwort, die in ihrer drastischen Fassung eine um so bleibendere Lehre sein mochte. Es ist kein Wunder, daß ihm die Herzen der Jugend zuflogen; er aber hat diese Liebe voll und ganz erwidert; er war vor dem Fluche des Stelzengehenmüssens gefeit, den Spitteler im »Prometheus« den Lehrern der »hohen Schule« zuteil werden läßt, und so konnte er bis zu seinem Ende mit den Jungen jung sein, konnte mit ihnen wie mit seinesgleichen verkehren und doch das leuchtende Vorbild bleiben, das kein Fleckchen Philistertum entstellte.

Wickhoffs Persönlichkeit, die ich als den Kern seiner Bedeutung als Forscher und als Lehrer zu charakterisieren versucht habe, erklärt auch seine Auffassung der wissenschaftlichen Kritik; stark und ganz im Lieben wie im Hassen, hat er seiner Zuneigung oder Abneigung stark und ganz Ausdruck gegeben. Er hätte sicher dem Ausspruch zugestimmt, den Goethe einmal im Gespräch mit Boisserée macht: Die Sache läßt sich von der Person nicht trennen. Auch für Wickhoff waren Sache und Person eines, eine unredliche Arbeit das Zeichen eines unredlichen Menschen und darum ein fressender Schaden an dem, was für Wickhoff das Höchste war, der Reinheit der Wissenschaft. Wo er Unehrlichkeit und Phrasentum merkte, ging er, unbekümmert um die Mißbilligung der an höfischere Manieren und kollegialere Behandlung gewöhnten Zunftgenossen, schonungslos zu Gericht und auch seine Gegner müssen zugeben, daß er solche Arbeit gründlich zu verrichten pflegte; hinter dem raschen Witz und der beißenden Ironie seiner Besprechungen blieb aber stets der hohe sittliche Ernst bemerkbar, der sein Tun veranlaßte. So fassen die viel befehdeten »Kunstgeschichtlichen Anzeigen«, die letzte Schöpfung Wickhoffs und das Lieblingskind seiner letzten Jahre, noch einmal all das zusammen, was er sein ganzes Leben hindurch angestrebt hat und bilden das Programm der Gruppe von Kunsthistorikern, die er in der wissenschaftlichen Welt in Liebe oder Haß, aber kaum je geringschätzig, allgemein die Wiener Schule nennen hörte. Daß sie trotz der schweren Lücken, die ihr der vorzeitige Tod so vieler hochbegabter Mitglieder schlug — ich nenne nur Alois Riegl, Hermann Dollmayr, Wolfgang Kallab — sich erhalten konnte, verdankt sie der Werbekraft Wickhoffs, zu dessen Schülern sich gar mancher der Besten in Deutschland freiwillig zählt, ohne je seine Vorlesungen gehört zu haben. Seinem Andenken schuldet sie deshalb unverbrüchliches Festhalten an seinen Lehren und ehrliche Weiterarbeit in seinem Sinne. *HANS TIETZE.*

NEKROLOGE

× In Berlin starb am 8. April der Maler **Wilhelm Fechner,** der in früheren Jahren als Porträtist einen guten Ruf genoß, seit längerer Zeit hauptsächlich als Photograph tätig war. Der Verstorbene, der Vater des bekannten Malers Prof. Hanns Fechner, dessen ersten künstlerischen Unterricht er leitete, war am 30. November 1835 in Sprottau in Schlesien geboren und hatte in den Jahren 1853—57 auf der Berliner Akademie studiert.

Im Alter von nur 37 Jahren starb am 25. März in seiner Vaterstadt Breslau **Franz Hancke.** Zehn Jahre hat Hancke als Sekretär und Geschäftsführer der Wiener Sezession gewirkt und sich dabei durch sein tüchtiges verbindliches

Wesen und durch seinen gebildeten Geschmack um das Blühen der Wiener Sezession verdient gemacht. Im vorigen Jahre trat er von der Geschäftsleitung der Wiener Sezession zurück, um in Breslau einen Kunstsalon nach Berliner Muster zu begründen. Die Anfänge waren vielversprechend, und die maßgebenden Kreise Breslaus unterstützten das für das Breslauer Kunstleben nützliche Unternehmen. — Auch schriftstellerisch ist Hancke gelegentlich hervorgetreten; so brachte im Jahre 1896 die »Zeitschrift für bildende Kunst« (N. F. Bd. VII, Heft 9) von ihm einen schönen Aufsatz zu Corots 100. Geburtstag. Wir betrauern den Verlust des trefflichen Mannes aufrichtig.

Der bekannte Landschaftsmaler **Karl Rodeck** ist am 14. April in Hamburg gestorben. Er war besonders als Maler des Waldes geschätzt.

Am 11. April ist der Bildhauer **Anton Heß** gestorben. Er wurde am 20. August 1838 in München geboren. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er im Atelier des Professors Kaspar Zumbusch. Im Jahre 1875 wurde er Professor für figürliche Plastik an der Münchener Kunstgewerbeschule und 1900 zum ordentlichen Professor für Plastik an der Technischen Hochschule in München ernannt. Seine Hauptwerke sind die vier Bürgertugenden am Balkon des neuen Münchener Rathauses, ferner die Athenegruppe und zwei Figuren am Wilhelmsgymnasium. Auch ist er der Schöpfer zahlreicher Grabmäler.

In Baden-Baden starb am 7. April der Landschaftsmaler **Viktor Puhonny.** Er war am 28. März 1838 zu Prag geboren, wurde, als er sich der Malerei widmete, ein Schüler von L. Schützenberger und bildete sich dann autodidaktisch weiter. Die Motive seiner Bilder, in denen er die Natur mit feinem Verständnis wiedergab, entnahm er meist dem Schwarzwalde und der Umgebung Badens.

PERSONALIEN

× Der Maler Prof. **Moritz Meurer,** der zehn Jahre hindurch (von 1873—83) am Berliner Kunstgewerbemuseum als Lehrer für ornamentale und figürliche Dekorationsmalerei gewirkt hat, feierte am 9. April seinen siebzigsten Geburtstag in Rom, wo er sich seit seinem Ausscheiden aus dem preußischen Staatsdienst niedergelassen hat. Meurers außerordentlich wertvolle Mappen mit Pflanzenzeichnungen, die vor einigen Jahren in Berlin ausgestellt waren, erregten allgemeines Aufsehen. Der Jubilar ist Ehrenmitglied der Kunstakademien von Venedig und Bologna.

An Stelle des verstorbenen Großfürsten Wladimir ist seine Witwe, die **Großfürstin Maria Pawlowna,** geb. Herzogin zu Mecklenburg, zur Präsidentin der Kaiserlichen Akademie der Künste in St. Petersburg ernannt worden.

× Hofrat **Dr. Kötschau,** der neue zweite Direktor der Berliner Gemäldegalerie, ist zum Professor ernannt worden.

Professor **Christian Hülsen,** der zweite Sekretär des Deutschen Archäologischen Instituts zu Rom, weilt gegenwärtig auf Einladung der Präsidentschaft der Columbia University in New York und hält dort bis zum 15. Mai Vorlesungen über römische Topographie und lateinische Epigraphik.

Die geschätzte Archäologin, Fräulein Prof. **Johanna Mestorf,** feierte am 17. April unter reger Teilnahme ihren 80. Geburtstag. Ihre Schriften und Übersetzungen behandeln die Altertumskunde Schwedens und ihrer engeren Heimat, Schleswig-Holsteins. 1873 wurde sie Kustos und später Direktorin des Museums vaterländischer Altertümer in Kiel, von welchem Amte sie erst kürzlich zurücktrat.

Dem in Stuttgart wirkenden Maler und Kunstgewerbler **J. V. Cissarz** ist der Professortitel verliehen worden.

Fritz August von Kaulbach ist zum Ehrenmitgliede der Münchener Künstlergenossenschaft ernannt worden.

WETTBEWERBE

Beim Wettbewerbe für ein **Theater in Dorpat** waren 52 Entwürfe eingegangen. *Ernst Hoffmann*-Wilmersdorf und *Fritz Schultze*-Berlin erhielten den ersten Preis von 450 Rubel.

Die Firma **Günther Wagner,** Fabriken für Künstlerfarben in Hannover und Wien, fordert zu einer **Plakatkonkurrenz** für flüssige Tuschen auf und setzt für Preise 4250 Mark aus. Das Preisrichteramt haben die Professoren Peter Behrens, Karl Hoffacker, A. Kampf, Alfred Roller und H. Schaper übernommen. Einlieferungstermin ist der 26. Juli 1909.

Einen **Wettbewerb** für einen **Plakat-Entwurf** schreibt die bekannte Zigarettenfabrik **Waldorf-Astoria Company** in Hamburg und Stuttgart unter den reichsdeutschen Künstlern aus. An Preisen sind 6000 M. (darunter ein erster von 3000 M.) ausgesetzt. Das Preisrichteramt haben die Professoren Carlos Grethe, Leopold Graf von Kalckreuth, A. Lichtwark, Max Liebermann und Franz v. Stuck übernommen.

Zur Umgestaltung des Künstlerhauses in Berlin schreibt der Vorstand des Vereins Berliner Künstler einen Ideen-Wettbewerb für die Mitglieder aus. Namentlich soll auf die Vereinsausstellung die öffentliche Aufmerksamkeit mehr hingelenkt werden.

DENKMÄLER

× Eine originelle Enthüllungsfeier fand am Charfreitag in Berlin statt: sie galt der Weihe einer **Matkowsky-Gedenktafel,** die an einer altberühmten Stätte berlinischen Künstlerschwärmens, in der Weinstube von Lutter und Wegner, die Erinnerung an den heimgegangenen großen Schauspieler lebendig erhalten soll. Matkowsky war noch ein Mitglied des historischen Stammtisches, an dem einst E. T. A. Hoffmann, Ludwig Devrient, Heine, Chamisso und die Ihrigen die Nächte vertrunken und verplaudert haben. Die Tafel ist ein Porträtrelief in Marmor, das der Bildhauer Herbert Dietzsch modelliert hat.

Ein **Grabmal** für **Adolf Furtwängler** wird für Athen auf Kosten der dortigen Griechischen Archäologischen Gesellschaft hergestellt. Auf einem Sockel von über zwei Meter Höhe, der in Griechenland selbst aus pentelischem Marmor gefertigt wird, soll der galvanisierte Abguß der vollständig ergänzten Sphinxfigur aufgestellt werden, deren Teile Furtwängler auf Ägina gefunden hatte.

FUNDE

Nochmals der angebliche, neu aufgefundene Lionardo. Es ist leider keiner. Die Zweifel, die hier vor einigen Wochen, als die Kunde von der sensationellen Entdeckung durch die Blätter ging, geäußert wurden (vgl. Kunstchronik Nr. 16 vom 19. Februar), waren leider begründet. Malaguzzi-Valeri hat nun das Bild als Varese, sowie einige Arbeiten, die mit diesem in Zusammenhang stehen, in der Rassegna d'arte (März-Nr.) abgebildet. An der Hand dieser Abbildungen zeigt Malaguzzi-Valeri, daß die Mona Lisa das Vorbild ist, aber wohl nicht direkt kopiert wurde; Verbindungsglied ist eine Schulzeichnung im Musée Condé zu Chantilly, die ebenfalls als Vorlage diente für das bekannte Bildnis einer unbekleideten Frau in fast gleicher Haltung in der Eremitage zu Petersburg und für ein ähnliches Bild in Bologneser Privatbesitz. Das entdeckte Bild dürfte also ruhig wieder in die wohlverdiente Vergessenheit zurückkehren. *H.*

Ein vorzügliches **Damenporträt** von **Jacob Jordaens** wurde in einem bescheiden als »Scuola fiaminga« benannten Bilde der Uffiziengalerie zu Florenz von J. O. Kronig entdeckt (L'Art flamand et hollandais, 1909, Mars).

AUSSTELLUNGEN

Wien. Die Reihe der Frühjahrsausstellungen ist nun mit der des Hagenbundes vollständig geworden. Sie ist sehr freundlich und übersichtlich angeordnet und weist manches Vorzügliche auf. Unter den Wiener Malern dieses Vereins ist nach wie vor *Ludwig Ferdinand Graf* der stärkste. Er hatte schon den Mut zur Urwüchsigkeit, als es noch lange keine Sezession gab. Er brachte das aus Paris und der Bretagne mit, aus erster Quelle. Das Farbenexperiment, wie Klinger es in seiner »Blauen Stunde« wagte, stellte sich bei ihm unabhängig von diesem ein. Und nicht minder der Drang zum Stil. Neben Gustav Klimt ist er eigentlich hier der einzige Maler von Eigenstil. Er hat diesmal reizvolle Landschaften und Bildnisse ausgestellt, darunter das große Kanapeeporträt einer jungen Dame im Rosakleid, über das ein orangegelber Schleierüberwurf fällt. Diese Mischung ist nun wirklich geistreich durchgeführt, selbst der Realismus wird ganz zum farbigen Ornament. Und so eine Erscheinung stellt er vor einen unwirklichen Hintergrund, vor einen tiefblauen Raum, der sich oben zu einem Blaugrün abstuft. Es ist eine neuartige Verwertung der Plakatwirkung. Für den auswärtigen Leser vermerkenswert ist noch die erstaunliche Kalligraphiekunst *Rudolf Junks*. Der hat das Schreibgenie, ist ein wiedererstandener Klosterschreiber, für Missale und Corvinakodexe. Eine solche Handschrift von ihm, im strengsten Rohrfederstil, ist eine Rarität. Aber auch den Schnörkel kultiviert er mit einem unerreichten Schwung der Hand. Der Geist der »Liebesknoten« und der gestochenen Notentitel und Kupferstichordnungen ist wieder lebendig. Seit Czeschkas Abgang nach Hamburg ist nun Junk unser Schreibkünstler, im denkbar weitesten Sinne genommen, alle Art von Buchschmuck mit inbegriffen. Unter den älteren Malern ist *Goltz*, der jetzt auch Ausstattungskünstler des Burgtheaters geworden, nach unfruchtbaren Jahren wieder einmal auf der Höhe. Sein großes Gemälde »Niederösterreichische Winzer« ist eine lebensvolle Naturstudie, in lauter Farben, die eigentlich schwimmende Tonmischungen, gleichsam Uhdesche Mixturen sind. Zu erwähnen ferner von den Jungen *Alexander*, dessen Talent für durchleuchteten, schimmernden Fleischton an einem großen, dem Thema nach unverständlichen Bilde voll bleicher, flimmeriger Akte vielversprechend hervortritt. Der Krakauer Farbenmeister *Jozef von Mehoffer* überrascht mit einer Reihe architektonischer Bleistiftzeichnungen aus Rom; mit der weichen Breite von Faber Nr. 1 (es kann aber auch Hardtmuth sein) setzt er diese Motive virtuos und effektvoll aufs Papier. Aus Prag meldet sich, wie schon voriges Jahr, ein neues Talent, das sich in der Richtung Claude Monets bewegt. *Ottokar Nejedly* wird gewiß bald ein bekannter Name sein. Sein Niederblick auf ein Volksfest, das von zahllosen rotweißen Fahnen durchflattert ist, hat Luft und Ton im Überfluß. Ferner sind die Plaster des »Hagen« (*Stemolak, Heu, Barwig*) sehr tüchtig. Sie arbeiten alle eigenhändig aus echtem Material, also nach dessen Möglichkeiten. Der fleischtonige Undersberger Marmor ist auch bei den Jungen der Sezession sehr beliebt. Eine seiner Büsten, den Hofschauspieler Gregori, arbeitet Heu in belgischem Granit, der ihm denn auch den entsprechend breiten Stil an die Hand gibt. Barwig ist Spezialist als Holzschnitzer. Diesmal haut er gar eine meterhohe Reiterstatue Rudolfs von Habsburg aus Eichenholz, ebenfalls streng im Sinne dieses kernigen Rohstoffs. Das gesunde Handwerk ist auf der ganzen Linie zu Ehren gekommen, und das schadet dieser Linie nicht. *Ludwig Hevesi.*

Die Ausstellung der Pariser „Unabhängigen“. Der Pariser Stadtrat hat plötzlich einen Anfall von Aufräumungslust bekommen, und diesem Anfalle ist nicht nur die von der Weltausstellung des Jahres 1889 übriggebliebene große Maschinenhalle am Marsfelde zum Opfer gefallen, sondern auch die beiden hübschen und eleganten Gewächshäuser, die man zur Ausstellung 1900 am Seineufer errichtet hatte, sind verschwunden oder werden demnächst verschwinden. Darüber gerieten die Unabhängigen und ihre Freunde in große Aufregung, denn wo sollten sie künftig ihre Ausstellungen abhalten? Der große Kunstpalast, der im Frühjahr die Artistes français und die Société nationale, im Herbst den Salon d'Automne und dazwischen ein Dutzend oder zwei andere Ausstellungen beherbergt, kommt für die Unabhängigen nicht in Frage, weil sie wie die beiden offiziellen Künstlergesellschaften im Frühjahr ausstellen. Also ist kein Platz für sie im großen Palast. In dieser Not hat man sie auf eine der beiden Terrassen des Tuileriengartens verwiesen, wo die beiden Gewächshäuser des Tuilerienschlosses stehen geblieben sind. Sie stellen aber nicht in diesen Gewächshäusern aus, sondern haben eine Art von Jahrmarktszelt errichtet, dessen Inneres vortrefflich belichtet ist, und dem wir keinen Wolkenbruch und keinen Wirbelsturm wünschen wollen.

Viel Neues ist von dem diesjährigen Salon nicht zu vermelden, und die alten Matadoren sehen heuer ungefähr so aus wie vor einem und vor zwei, drei, vier Jahren. Auch Henri Rousseau ist wieder da, und er bleibt also der Kunst erhalten. Als man ihn neulich wegen Vertrauensbruch oder etwas ähnlichem vor Gericht brachte, verteidigte ihn sein Advokat, indem er ihn schwachsinnig nannte und zum Beweise seines Schwachsinnes die Bilder Rousseaus vorführte. Die Jury ließ sich durch diese Gemälde überzeugen, und verurteilte Rousseau zu der kleinsten Strafe, die es gab, aber nach der Verteidigung des Advokaten mußte man fürchten, daß der wackere Pfeiler der Unabhängigen jetzt Palette und Pinsel an den Nagel hängen würde. Aufatmend darf man heute konstatieren, daß dem nicht so ist: er stellt ein männliches Porträt aus und außerdem eine Allegorie: die Muse begeistert den Dichter. So etwas kann man so wenig beschreiben wie das Alpenglühen oder das Meeresleuchten, das muß man mit eignen Augen gesehen haben. Jedenfalls ist die Muse ebenso gut wie alle früheren schönen Werke Rousseaus.

Die besten Arbeiten in dem heurigen Salon sind — oder vielmehr: am besten gefallen mir darin die Fayencen von André Méthey. Sie erinnern in ihrem metallischen Glanze, der durch die Farben durchscheint, und auch in ihrem stilisierten Pfanzenornament an alte persische Vorbilder und sehen jedenfalls sehr prächtig, vornehm und schön aus in ihren tief grünen, blauen und goldnen Tönen. Paul Bloos hat eine schauerliche Mumie zu einer an Goya erinnernden interessanten Radierung benutzt, Claudio Castelucho ist mit einem sehr guten Akt und einer spanischen Tänzerin erschienen, beide stark und eigenartig schön in breiter frischer Ausführung und prächtiger Farbe, der Italiener Virgilio Costantini stellt zwei weibliche Bildnisse aus, die an Boldini erinnern, aber mehr Körper haben als die oft allzu duftigen und gasigen Gestalten des bekannten Bildnismalers, Alice Dannenberg hat zwei gute Kinderbilder geschickt, François Guieu, der wohl ein neuer Mann ist, wirkt ausgezeichnet mit einer breit und massig hingepatzten Ansicht aus dem Parke von St. Cloud, wo sich ein kleines weißes Gebäude mit den umgebenden herbstbunten Bäumen in einem stillen Weiher spiegelt, eine ganz famose Arbeit, die ein vielversprechendes Talent

ankündigt. Wunderschön ist auch das kleine Bildchen von Hermann Paul, ein kleines Mädchen mit einem Hunde auf sonniger Wiese; das größere Bild der plaudernden Damen ist ebenfalls gut, aber nicht so anmutig wie diese sonnige Wiese. Henri Hourtal mahnt von ferne an Anglada, seine Farben sind aber nicht ganz so transparent und opalähnlich wie die des Spaniers, und gerade darum kommen sie der Wirklichkeit näher. Ausgezeichnet in ihrer festen und saftigen Art sind auch die Ansichten aus der Provence von Joseph Hurard. Cecil Lawson ist in seinem Wettstreit, wo rosa, weiß und blau die zartesten Harmonien eingehen, als Schüler oder Bewunderer des Kanadiers Morrice und seines Meisters Whistler kenntlich. Sein Landsmann Joseph Terry geht in dem außerordentlich hübschen Bildchen der »Amateure« ebenfalls auf Whistler und mehr noch direkt auf die Japaner zurück. Interessant sind die Melodien von lila, weiß und grün in den Schneelandschaften der Frankfurterin Else Luthmer, die Schweizerin Martha Stettler sagt uns in ihren Kinderbildern aus dem Luxembourggarten, die schon zum zweiten Male den französischen Staat zu einem Ankaufe gereizt haben, zwar nichts Neues, aber wenn uns das bereits Gesehene so gut wieder gezeigt wird, sehen wir es immer gern. Manzana, der Sohn des Impressionisten Pissarro, ist uns nun auch schon eine ganze Weile wohlbekannt, aber seine seltsamen Harmonien von Gold, Violett und Grün bleiben anziehend und interessant. An den Engländer Brangwyn und seine den orientalischen Teppichen abgelauschte Farbenzusammenstellung erinnert der Südfranzose Ferdinand Olivier in seinen sonneglühenden Ansichten aus der Provence und Tunis, während man vor der kleinen Landschaft mit den mächtigen Bäumen von Jacques Volot eher an Rousseau denken möchte.

Von den wilden Männern habe ich nichts gesagt und will auch nichts von ihnen sagen. Allerdings muß man heutzutage gerade die tollsten und verrücktesten Sachen bewundern und loben, wenn man nicht für einen zurückgebliebenen Banausen gelten will, aber ich will das anderen Leuten überlassen. Ich stelle hier nur wieder einmal fest, daß zwar alle diese »Losgelassenen« der bildenden Kunst sich in Paris bei den Unabhängigen produzieren, daß aber die wildesten und exzentrischsten von ihnen nicht Franzosen sind. Die Franzosen verlieren eben wirklich niemals ganz und gar das, was sie Mesure nennen, und was uns bei ihren größten Dichtern so wenig behagt. Wenn der Franzose auch wirklich mal über die Stränge schlägt, so hält er trotzdem immer noch ein gewisses Maß und Ziel. Bei den andern ist das anders, und am allerwildesten gebärden sich die Slaven, mögen sie nun aus Rußland, Polen oder Böhmen nach Paris gekommen sein. Indessen stehen auch die Deutschen ihren Mann und die Skandinavier sind beinahe so tüchtig wie die Russen und Polen. So kommt eine schöne Sammlung monstruöser Kunst zusammen, aber ich ziehe doch meinen Rousseau vor, trotzdem er neulich auf Schwachsinn plädiert hat. Rousseau ist nicht prätentiös, er ist kein Schauspieler, er malt seine Sachen so naiv, so ungeschickt, so unschuldig und so schlecht oder so gut wie ein Kind, und so läßt man sich das gefallen. Wenn man uns aber mit prätentiöser Ungeschicklichkeit kommt, die man als den Gipfel der Kunst hinstellen möchte, dann ziehen wir uns bescheiden in unser Schneckenhaus zurück, wenn wir es nicht vorziehen, mit Bürger auszurufen:

Haho! Haho! ha hop hop hop!
Der Unsinn reitet im Galopp.
Bald wird das Tollhaus volle;
Wie malen die Maler so tolle!

Karl Eugen Schmidt.

Riga. Im großen Ausstellungssaal des städtischen Museums hat der Rigasche Kunstverein zurzeit eine Ausstellung von Werken *O. Mathiessens* veranstaltet. Die »Meerreiter« mit allen Studien dazu, ebenso die umfangreichen Studien zur »Leda«, eine Anzahl Pariser Studien, darunter das große Bild des »Kärners«, ferner mehrere Porträts und ältere Genrestücke, auch die Entwürfe zur Ausmalung des naturwissenschaftlichen Museums zu Kopenhagen sind ausgestellt. Von hier gehen die Bilder nach Petersburg zur Ausstellung.

Gleichzeitig beherbergt das Museum eine interessante Ausstellung von Aquarellen und Ölstudien des Düsseldorfer Professors *Eugen Dücker,* die verbunden ist mit einer Ausstellung von Arbeiten seiner Schwester, Frl. *Marie Dücker,* einer geschätzten Blumen- und Stillebenmalerin. *N.*

Die »**Hispanic Society of America**«, gegründet zur Erforschung spanischer Kultur, hat im Laufe dieses Jahres zwei bedeutsame **Ausstellungen** spanischer Künstler veranstaltet. Die erste, im Monat Februar, brachte das Oeuvre des Joaquin Sorolla y Bastida in einer imposanten Reihe von 350 Gemälden und Skizzen des Meisters, darunter das außerordentlich feine plain-air-Porträt des spanischen Königs, die »Triste Herencia« und des Künstlers neuestes Meisterwerk, das Porträt des Menendes y Pelayo. — Sorolla ist wie bekannt nächst Zuloaga der bedeutendste lebende Künstler Spaniens. Er malt hauptsächlich Licht und Sonnenschein in der Technik der Neo-Impressionisten. Seine früheren Ausstellungen in London und Paris hatten außerordentlichen Erfolg. — Während des Monats März ist eine Anzahl von Werken von Ignacio Zuloaga zur Ausstellung gelangt. Dies war das erstemal, daß Zuloagas Kunst in Amerika in einer würdigen Weise zur Schau gebracht worden ist. Bisher sah man nur vereinzelte Bilder von ihm und diese auch nur selten. *Morton H. Bernath.*

SAMMLUNGEN

Neuerwerbung für die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Der Galeriedirektion ist es gelungen, ein vorzügliches Werk der früheren florentinischen Quattrocentomalerei, ein verhältnismäßig großes Predellenstück von ausgezeichneter Erhaltung *Fra Angelicos* zu erwerben. Dargestellt ist die Beweinung des hl. Franziskus. Die figurenreiche Komposition geht auf Giottos Fresko in S. Croce zurück, ohne dieses jedoch sklavisch zu kopieren. Das Bild wird von Crowe und Cavalcaselle (Deutsche Ausgabe, Bd. II, S. 450, Nachtrag) bei Mr. Fuller Maitland bei London erwähnt, der es von Mr. Farrer erworben hatte. Festgestellt muß noch werden, resp. versucht werden, zu welchem Altarwerk Fra Angelicos das Stück zugehörig ist. Vielleicht würde diese Feststellung auch eine genauere Datierung erlauben. *H.*

× Die **Nationalgalerie** erhielt als Geschenk der Frau Dr. von Michels in München ein Bildnis des Generals K. v. Voigts-Rhetz von *J. Gruen*; ferner von der Witwe *Bernhard Plockhorsts* eine Ölstudie des Berliner Künstlers: »Weinet um mich«. Weiterhin ein Selbstbildnis *J. H. Tischbeins* (Vermächtnis der Frau P. Hansemann, Berlin), ein Pastellporträt des Oberhofgärtners Ferdinand Fintelmann von *Franz Krüger* (Vermächtnis des Herrn Dr. Schmeißer, Potsdam). Angekauft wurden ein Porträt des Landschaftsmalers Janus Genelli von *Franz Bury,* ein Ölbildnis des Wirkl. Geheimrat v. Lucanus von *Anton v. Werner* und drei Blatt Bleistiftzeichnungen von *Franz Skarbina.*

× Die **Kunstsammlungen des Schlößchens Tiefurt** bei Weimar, des Landsitzes Anna Amalias, wurden soeben einer längst dringend notwendigen, durchgreifenden Revision unterzogen. Sie ist dem Oberhofmarschall des

Großherzogs, Freiherrn von Fritsch, zu danken, der bei diesem Reinigungswerk ganz den Prinzipien folgte, die Karl Kötschau bei der Neuordnung des Goethehauses in Weimar durchgeführt hat. Diese Grundsätze gingen darauf aus, daß der ursprüngliche Zustand nach Möglichkeit wiederhergestellt und die Überfülle von Erinnerungsstücken, kleinen Kunstwerken verschiedenen Wertes und Andenkenkram aller Art aufs strengste gesichtet wurde. So ist das unvergleichlich reizvolle Rokokoschlößchen von dem bedenklichen Ruhm eines Raritätenkabinetts, der ihm mehr und mehr anzuhaften drohte, erlöst worden; seine historische Bedeutung und der Zauber seiner Räume haben dadurch nur gewonnen.

INSTITUTE

Rom. *Kais. Deutsches Archäologisches Institut.* Sitzung vom 5. Februar 1909. Herr Dr. F. J. Dölger sprach über christliche Baptisterien und antike Bäder. Zwei Tatsachen sind für die Form der christlichen Taufe während der ersten Jahrhunderte bestimmend, der Brauch, die zu Taufenden ganz im Wasser untertauchen zu lassen und die Notwendigkeit, daß das Wasser fließend sei. Für die zwei Tatsachen haben wir zahlreiche Begründungen in den ältesten christlichen Kirchenvätern. Wenn aber die ersten Taufen in Strömen und Bächen stattgefunden hatten, so fand es die Kirche doch richtig, bald Räume einzurichten, in denen die zu Taufenden es nicht nötig hatten, sich der äußeren Temperatur auszusetzen. Dazu brauchte man größere Bauten und so hören wir, daß schon Papst Pius I. ein Baptisterium in den Thermen des Novatus einrichtete. Während der langen Friedensjahre zwischen Decius und Diocletian machten sich die Christen daran, richtige Baptisterien im Anschluß an ihre Basiliken zu bauen und von diesen ältesten Anlagen haben wir zahlreiche Beispiele in Nordafrika. Ihre Form ist meistens die eines Kreises, aber man findet achteckige und einige Male auch viereckige.

Eine genaue Prüfung der Anlage führt uns zu den Badeanstalten zurück und überhaupt ergibt sich oft der Fall, daß die Baptisterien in alten Thermenanlagen eingerichtet wurden. Besonders interessant war die Untersuchung, welche der Vortragende mit den Anlagen der Wasserleitung in den Baptisterien vornahm, wobei er zeigte, wieviel sie vom klassischen Altertum übernommen hatten. Mit dem Vorschreiten der Zeit wurde das Taufbecken immer seichter, so daß es für nötig gefunden wurde, das Wasser in Duscheform von oben nach dem Wasserbecken zu führen. Dr. Dölger zeigte, wie das auch mit antiken Badeeinrichtungen zu erklären ist.

Sitzung vom 19. Februar 1909. Herr *Stuart Jones* sprach über die Datierung der Rothschildschen Silberbecher aus *Boscoreale.* Viel ist über die Darstellungen und die Datierung dieser köstlichen Produkte der antiken Goldschmiedekunst debattiert worden. Man glaubte darauf den Processus consularis des Tiberius, die Nuncupatio Gotorum und Darstellungen aus der Geschichte des Germanicus zu sehen. Man nahm auch an, sie in die Zeit der Ara Pacis setzen zu können und glaubte in den Darstellungen Anspielungen auf die Begebenheiten des Jahres 8 zu sehen; an den Triumph des Augustus und des Tiberius. Gegen diese Meinung von Mrs. Strong ist aber zu sagen, daß Tiberius keinen wirklichen Triumphzug hielt. Man hat die Darstellungen des Triumphzuges ausgeschlossen, nahm aber an, daß es sich in diesem Falle ebenso unmöglich um einen gewöhnlichen Processus consularis handeln kann.

Herr *Stuart Jones* unterzog die figürlichen Darstellungen einer genauen Prüfung. Augustus ist in doppelter Darstellung zu sehen, einmal in Begleitung göttlicher Figuren und ein anderes Mal in historischer Stellung. Man hat geglaubt, Livia und Agrippa, die dem Zuge der Provinzen vorangehen, auf dem Becher zu sehen; Mrs. Strong erklärt den Agrippa als den Gott Mars und Livia als die Venus Genetrix. Stuart Jones zog das berühmte Augustusrelief von Ravenna zum Vergleich heran, wo neben Augustus auch eine halbnackte und eine bewaffnete Figur stehen, und glaubte annehmen zu können, daß sowohl die Becher von Boscoreale, wie das Relief von Ravenna unter dem Einfluß einer zu jener Zeit hochberühmten Komposition gemacht worden sind. Auf dem Becher meinte man die Figur mit dem Füllhorn als eine Personifikation des *Genius Populi Romani* deuten zu können und die bewaffnete Gestalt als eine Roma. Mrs. Strong erklärte statt dessen mit Hinweisen auf römische Münzen die zwei Figuren als *Honos* und *Virtus.* Auf dem einen Becher ist Augustus auch in historischer Stellung dargestellt, wie ein junger Feldherr ihm gefangene Barbaren zuführt, und so glaubte man auch in dem jungen Feldherrn den älteren Drusus zu sehen. Auf dem zweiten Becher sieht man den vermeintlichen Triumphzug und ein Opfer vor dem kapitolinischen Jupitertempel. Auch da ist ein jugendlicher Feldherr mit Paludamentum und Panzer dargestellt, aber es ist nicht der gleiche wie auf dem ersten Becher. Herr *Stuart Jones* glaubt nun alles mit den Begebenheiten erklären zu können, welche sich in der Zeit vom 6. bis zum 9. Jahr n. Chr. abspielten. Der germanische und pannonische Aufstand setzte das Reich in große Gefahr und Tiberius und Germanicus gelang es nur mit großen Anstrengungen, diese Völker wieder zum Gehorsam zu bringen. Als der Krieg zu Ende war, schickte erst Tiberius den Germanicus nach Rom mit den Nachrichten und dann sollte er triumphieren, aber da geschah es, daß Varus geschlagen wurde, und nun wollte Tiberius nicht mehr den Triumph feiern und zog es vor, wie Sueton erzählt, einfach in die Stadt *praetextatus und laurea coronatus einzuziehen.*

Nach Herrn *Stuart Jones* sind also auf den Bechern folgende Begebenheiten dargestellt: Die Unterwerfung der Germanen und Kelten, Germanicus, welcher die Siegesnachrichten bringt und sein Opfer vor dem Jupitertempel feiert, also sind die Becher erheblich später als die *Ara pacis.*

Herr St. Jones sprach dann über den Künstler der vatikanischen Musengruppe, von der Voraussetzung ausgehend, daß es sich, wie man angenommen hat, um ein Werk eines neuattischen Künstlers handle. Amelung hatte richtig bemerkt, daß die Musen des Vatikans Kopien nach Bronzeoriginalen sein müssen. Nun findet St. Jones in den Menippeischen Satyrn die Notiz von bronzenen Musen eines Bildhauers Policles und nimmt an, daß die Gruppe zu Varros Zeiten entstanden sein muß. Von Künstlern mit den Namen Policles gibt es zwei in der neuattischen Schule, und beide gehörten einer Künstlerfamilie an. Nun meint St. Jones, daß der Schöpfer unserer Gruppe der jüngere Policles sein müsse, denn der erste war nie in Rom. Von Timaclides I., dem Vater des Policles II., wäre eine Statue des Appollo in Rom gemacht worden und zu dieser Statue hätte dann der Sohn die Gruppe der Musen gemacht.

Fr. Töbelmann sprach über den Bogen von Malborghetto.

Von einer Zeichnung des Giuliano da San Gallo ausgehend, welche nach Inschrift einen Bogen in der römischen Campagna darstellt, sieben Milien vor Rom, ist es Herrn Töbelmann gelungen, bei Malborghetto, in einem Landhause eingebaut, den altrömischen Bogen wiederzufinden. Man kann noch gut erkennen, daß den Bogen ein hervortretender Architrav schmückte, und daß an jeder

Seite Säulen daran standen. Auf San Gallos Zeichnung sind die Reliefs, welche den Bogen schmücken, und der Giebel phantastisch. Der schwere Bau des Obergeschosses, zu welchem man nur durch eine Leiter steigen kann, zeigt, daß der Bogen wohl mit einer Quadriga gekrönt war.

Was die Zeit und Bestimmung des Bogens betrifft, so meinte der Vortragende die Bauzeit in das erste Jahrzehnt des 4. Jahrhunderts n. Chr. verlegen zu können und vielleicht mit Konstantins Schlacht gegen Maxentius bei Saxa Rubra in Beziehung setzen zu können. *Fed. H.*

NEUE KUNSTWERKE

× **Ferdinand Hodlers Wandgemälde für das neue Universitätsgebäude zu Jena** ist jetzt vollendet und wird, bevor es seinen endgültigen Platz erhält, in der Berliner Sezession ausgestellt werden. Das Bild behandelt den Aufbruch und Auszug der Jenenser Studenten zum Freiheitskampfe von 1813.

× **Reinhold Begas,** der trotz seinen siebenundsiebzig Jahren noch immer rüstig an der Arbeit ist, hat soeben ein neues Werk vollendet, das an die liebenswürdigen Schöpfungen seiner Frühzeit erinnert: die Figur eines jugendlichen Mädchens, das an einem kleinen Postament steht und mit ihrer rechten Hand in das herabfallende weiche Haar greift. Einige ältere Arbeiten des Künstlers, die bisher nur im Gipsmodell vorhanden waren, werden jetzt in edlem Material ausgeführt; so die allen Besuchern von Begas' Atelier seit langen Jahren wohlbekannte, ungemein reizvolle nackte Frauengestalt, die ihr Haar mit einer Blume schmückt, während sie ihr Antlitz in einem zwischen den Knien gehaltenen Spiegel betrachtet, und eine Gruppe: Pan als Lehrer im Flötenspiel. Jenes Werk wird zurzeit in Marmor, dieses in Cadiner Ton übertragen.

× Eine **Fontane-Plakette** in Bronze hat der Berliner Bildhauer *Max Wiese* hergestellt. Der Dichter erscheint hier ähnlich wie auf Wieses Neuruppiner Denkmal, als rastender märkischer Wanderer auf einer Bank, den malerischen Hintergrund bilden die Umrisse seiner Vaterstadt Neuruppin und die Ufer des Sees, an dem sie gelegen ist.

VERMISCHTES

Die Kölner Madonna mit der Wickenblüte. Nachdem auf Anregung des Kölner Restaurators Fridt Herr Direktor Poppelreuter starke Zweifel an der Echtheit des Bildes geäußert hatte (vgl. seine Aufsätze in der »Zeitschrift für christliche Kunst«), haben nun die Herren Kustos Dr. Braune von der Münchener Pinakothek und Professor Dr. Karl Voll das Gemälde einer genauen Untersuchung unterworfen. Braune wurde zu seiner Untersuchung durch die Beobachtung veranlaßt, daß die im Germanischen Museum befindliche Madonna mit der Erbsenblüte von ihm und einigen Kollegen mit Bestimmtheit für eine Fälschung aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts erkannt worden ist. Er nahm also dieses Bild und fuhr damit nach Köln, um es mit der angezweifelten Kölner Madonna zu vergleichen. Das Ergebnis ist für ihn ein non liquet. Er hat Beobachtungen gemacht, die für Fälschungen gewisser Partien des Bildes sprechen, während er bei anderen Teilen sich nicht entschließen kann, sie unbedingt für neu zu erklären. — Kurz darauf hat sich Herr Professor Voll nach Köln begeben und eine mehrtägige Untersuchung des Bildes vorgenommen. Sein Resultat lautet mit absoluter Sicherheit: Die ganze Madonna mit der Wickenblüte ist eine vollständige Fälschung aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Voll geht sogar noch weiter und glaubt, daß die Liste der Fälschungen altdeutscher, speziell altkölnischer Bilder erst begonnen hat und noch weiteren Umfang annehmen wird. — Die Direktion des Wallraf-Richartz-Museums hat, wie wir hören, die Absicht, die Frage, die natürlich die kunstfreundlichen Kreise der Stadt Köln sehr erregt, einem dazu berufenen kleinen Kongreß von Kunstkennern und Restauratoren zu unterbreiten. Wir sind begierig auf das endliche Resultat der Untersuchungen.

× Die **Fresken von Hans von Marées** in der Zoologischen Station zu Neapel sollen, wie es heißt, *nach Deutschland überführt werden.*

× Die Frage, ob **ein Porträt der dargestellten Person ähnlich sein muß,** bildet zur Zeit den Gegenstand eines Streitverfahrens, das vor dem Berliner Landgericht I spielt. Der Maler Prof. Pick-Morino hatte das Bildnis eines Berliner Großkaufmanns gemalt. Der Besteller verweigerte die Abnahme des Gemäldes wegen mangelnder Ähnlichkeit, worauf der Maler ihn verklagte. In der ersten, schließlich vertagten Verhandlung des Prozesses hatte ein Zeuge darauf hingewiesen, daß auch bedeutende Künstler und speziell Meister des Porträtfachs wiederholt ausgesprochen hätten, daß es auf die absolute Ähnlichkeit beim Bildnis nicht so sehr ankomme, und dabei auch **Max Liebermann** genannt. Inzwischen hat sich nun einer der Anwälte der streitenden Parteien an Liebermann mit der Bitte gewandt, seine Auffassung des Begriffes »Porträtähnlichkeit« schriftlich niederzulegen, worauf ihm von dem Künstler folgendes Schreiben zuging: »In Beantwortung Ihres Schreibens vom 17. März teile ich Ihnen folgendes mit, was ich Sie autorisiere, an Gerichtsstelle zu verlesen. Ähnlichkeit ist conditio sine qua non jedes Porträts: darüber werden die Künstler aller Richtungen einig sein. Nur darüber werden die Meinungen auseinander gehen, worin die Ähnlichkeit besteht. Schon Goethe bedauert die armen Porträtmaler, die es keinem recht machen können, denn im Porträt soll sich die subjektive Auffassung des Künstlers mit dem Bilde, das wir uns von dem Dargestellten machen, decken, und es ist klar, daß ein Landgerichtsdirektor — zumal einer, der glaubt, daß irgendeine Richtung in der Kunst die Porträtähnlichkeit ausschlösse — unter Ähnlichkeit eines Bildnisses etwas anderes versteht als ein Künstler. Oft sehen wir die höchstgestellten Persönlichkeiten von den unbedeutendsten Malern dargestellt: ein Beweis nicht nur für die Talentlosigkeit der Maler, sondern auch für den Ungeschmack der Dargestellten. Die auf der »Nachtwache« Dargestellten — das Meisterwerk Rembrandts ist ein Gruppenporträt einer Schützengilde — erschienen den Amsterdamer Philistern unähnlich, und infolgedessen bekam Rembrandt keine Porträtaufträge mehr. Das Genie Rembrandts oder Frans Hals' mußte der nüchternen Sachlichkeit eines van der Helst weichen. Selbst Ingres, der größte Akademiker des vorigen Jahrhunderts, sagte, daß in jedem guten Porträt etwas von der Karikatur stecken müsse. Nicht die mechanische Richtigkeit der Photographie macht die künstlerische Ähnlichkeit aus, sondern das Erfassen der Persönlichkeit in künstlerischer Form. *Max Liebermann.*«

Gemäldediebstahl. Ein für Venedig unerhörter Gemäldediebstahl ist in der Kirche Madonna del Orto verübt worden. Es handelt sich um nichts weniger als um einen der schönsten Giovanni Bellini der Frühzeit des Meisters, jene Madonna mit dem singenden Kinde auf dem Altar der ersten Kapelle links. — Infolge der Osterzeit sind sämtliche Altargemälde verdeckt, jedoch durch Zurückziehen des Vorhangs für die Fremden sichtbar. Noch am Freitag den 2. April Nachmittag zeigte der Küster das Bild einer Anzahl Fremden. Tags darauf bei ähnlichem Anlasse blieb er starr vor Schrecken, als beim Zurückziehen des Vorhangs der Rahmen leer war! — Man glaubt, daß die von Kennern bezahlten Diebe sich in der Kirche ver-

steckt haltend, in der Nacht von Freitag auf Samstag den Diebstahl verübten, um dann morgens nach Öffnen der Kirche unbemerkt zu verschwinden. Zinkotypien nach dem übrigens sehr bekannten Gemälde werden nun nach allen Richtungen der Welt verschickt werden. Man bietet alles auf, was der Fall erheischt, das Bild wieder zu gewinnen. Seit mehr als einem Menschenalter ist dies der einzige hier vorgekommene Fall eines so dreisten Gemäldediebstahls. Das Bild selbst stellt in lebensgroßer Halbfigur die Madonna hinter einer Marmorbrüstung dar, an welcher der »Cartello« angebracht ist mit der Aufschrift JOANNES BELLINNVS. (Seltsamerweise mit Doppel-n geschrieben). Die Madonna hat blauen Mantel, rotes unter der Brust durch eine Schnur gegürtetes Untergewand. Sie drückt das auf ihrer rechten Hand sitzende Kind mit der Linken fest an sich. Dieses blickt mit geöffnetem Mund, in welchem, weil weit geöffnet, die zwei oberen Schneidezähne sichtbar werden, nach oben. Es ist mit einem dunkelbraunroten Samthemdchen verhüllt, welches jedoch Arme und Beinchen freiläßt. Unter dem über den Kopf gezogenen blauen Mantel ist die Stirne der Madonna mit weißem Schleier verhüllt. Sie blickt wehmütig ernst aus dem Bilde heraus mit leicht nach links geneigtem Haupte. Hinter ihr ist, wie üblich, ein reich in Gold und rot mit Ananasmuster damaszierter Teppich aufgehängt, welcher nach beiden Seiten nicht Luft, sondern Goldgrund frei läßt, in welchem hoch oben rechts die Buchstaben OV und auf der anderen Seite etwas über dem Kopfe des Kindes IO XO zu lesen sind. Das Kind hat einen einfachen Kreuznimbus, die Madonna nur einen einfachen Nimbus. Das Bild, dessen Verlust tief zu beklagen ist, dürfte wohl für Venedig verloren sein, da der Diebstahl gerade dieses Bildes Kennerschaft voraussetzt. Zum Wiederverkauf kann es nicht gestohlen sein seiner Notarietät halber. Das Bild ist auf Holz gemalt, zirka 0,80 m hoch, 0,55 breit. *August Wolf.*

LITERATUR

Die Reiterdenkmäler Berlins und Wiens. Von *Ferdinand Laban.* G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, Berlin.

Laban ist einer der besten Köpfe unter den deutschen Kunsthistorikern. Er schreibt wenig, aber er hat das Glück, mit seinen Aufsätzen entscheidende Anregungen gegeben zu haben, deren breite und tiefe Wirkung nach geraumer Zeit durchbricht (wobei man sich »natürlich« des Ursprunges gar nicht mehr erinnert.) So soll es ihm unvergessen bleiben, daß er 1893 in einem Aufsatz des K. Pr. Jahrbuchs zum erstenmal Schadows Genie ins rechte Licht gerückt hat und daß, wenigstens in Deutschland, erst durch seine Arbeit über Füger die Auferstehung des großen Kleinmeisters herbeigeführt worden ist. — Wieder so einen Denkzettel für die Kunstgeschichte gibt nun Laban in einem jüngst erschienenen schmächtigen Heftchen über die Reiterdenkmäler Berlins und Wiens ab. Lassen wir die etwas gesuchte, wenn auch geistreiche, Einkleidung beiseite; ebenso die unbegreifliche wie unerfreuliche und absolut ungerechtfertigte Polemik gegen L. Hevesi. Der Arbeit Kern ist die Behauptung, daß das vor der Wiener Hofburg stehende Denkmal des Prinzen Eugen eines der bedeutendsten Reiterstandbilder des 19. Jahrhunderts ist, und daß sein Schöpfer, der aus Erfurt gebürtige Preuße A. D. Fernkorn, sehr zu Unrecht heute fast gar nicht oder nur so nebenbei genannt wird. Laban erblickt in diesem Denkmal eine der schönsten Heldenverkörperungen, die die Kunstgeschichte kennt. Aber auch welch eines Helden! Ersten Ranges als Feldherr, ersten Ranges als Staatsmann, ersten Ranges als Kenner, Sammler und Förderer der Künste. Es wird wenigen bekannt sein, daß in den Schriften des Instituts für österreichische Geschichtsforschung der Satz niedergelegt ist: »Es ist gar kein Zweifel, daß es ohne den Prinzen Eugen heute kein Österreich-Ungarn geben würde.« Und dabei ruht auf diesem edlen Ritter nicht der allerleiseste Makel. Als er bei Hofe angeschwärzt wurde und an Rücktritt denken mußte, sagte er schlicht: »Ich habe jährlich auf 10000 Gulden Einkünfte zu rechnen und ich habe soviele Bücher, daß ich mich nie langweilen werde.« Er hatte 15000 wundervoll eingebundene Bücher, in denen er auch wirklich las. Ihm gehörte die schönste Kupferstich- und Handzeichnungensammlung, die er selbst mit größter Sachkenntnis und unterstützt von den ersten Kennern seiner Zeit zusammengebracht hatte (in der Albertina und der Hofbibliothek aufgegangen). Auch Antiken sammelte er; z. B. besaß er den Berliner Betenden Knaben. Eugen war also einer der umfassenden Geister seiner Zeit und aller Zeiten. Diesen Heros hat Fernkorn verbildlicht und mit Würde. Dabei war Fernkorn nicht bloß Bildhauer, d. h. Modelleur, sondern auch sein eigener Gießer; er hatte eben von der Pike auf gedient. — Wir haben uns hier so ausführlich mit Labans nur wenige Seiten umfassender Broschüre beschäftigt, um seine Fachgenossen anzuregen, die Gedanken, die in der Arbeit ausgesprochen sind, wirksam werden zu lassen. *G. K.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 24. 30. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

WOLF TRAUT ODER WOLF KATZHEIMER?

Campbell Dodgson hat in seinem Katalog der Holzschnittsammlung des britischen Museums (1903), wie in den »Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst« (1906) den Versuch unternommen, das Holzschnittwerk des um 1478 in Nürnberg geborenen, 1520 daselbst verstorbenen Meisters Wolf Traut zusammenzustellen. In diesem Katalog Trautscher Holzschnitte werden 13 Holzschnitte der Bamberger Halsgerichtsordnung vom Jahre 1507 dem Wolf Traut zugeschrieben. Diese Zuweisung Dodgsons hat Christian Rauch in seinen Studien über »Die Trauts« (Straßburg 1907) aufgegriffen und auf S. 30, II. T. folgende Behauptung aufgestellt: »Wie oben angeführt, erheben sich unter den Werken dieser Periode Trauts die Illustrationen eines Werkes zu höherer Bedeutung . . .: ein Teil der Holzschnitte des 1507 von Pfeyl in Bamberg herausgegebenen berühmten Gesetzbuches der Bambergischen Halsgerichtsordnung, wofür Traut *laut urkundlichen Nachrichten* in den Jahren 1506/07 arbeitete.« Da ich in drei Aufsätzen auf die Bedeutung der Holzschnitte der Bamberger Halsgerichtsordnung eingehend hingewiesen (Repert. für Kunstwissenschaft IX. Bd., »Georg III. Schenk v. Limpurg« [Bamberg 1888] und Festschrift zum XXV. Deutschen Juristentag in Bamberg) und auch Zeichner und Holzschneider namhaft gemacht habe, war ich natürlich nicht wenig begierig, in dem Buche Rauchs neue »urkundliche Nachrichten« zu finden, die meine Forschungen in wesentlichen Punkten berichtigen. Zunächst fand ich S. 35 des Rauchschen Buches nur das zwar apodiktisch zusammenfassende, aber durch nichts näher begründete Urteil: »Diese vierzehn von den 21 Holzschnitten sind also von Wolf Traut gezeichnet.« Dann folgt ein Abdruck der von mir bereits veröffentlichten Einträge in die fürstlichen Kammerrechnungen (K. Kreisarchiv Bamberg), die jedoch lediglich dafür den Beweis erbringen, daß der Nürnberger Bildschnitzer Fritz Hamer vierzehn Holzschnitte zur Halsgerichtsordnung lieferte. Rauch aber fügt diesen Einträgen hinzu: »*Damit* haben wir hier den nicht allzu häufigen Fall, daß wir von einer Gruppe von Holzschnitten Zeichner und Holzschneider kennen. In Beziehung mit Fritz Hamer finden wir Traut *auch noch* in späterer Zeit . . .« Solche Aussprüche kann ein Forscher nur auf festen und sicheren Anhaltspunkten aufbauen. Und meine Ungeduld, das neue urkundliche Material kennen zu lernen, erreichte ihren Siedpunkt. Da endlich!: »In den Hofkammerrechnungen erhält ein ,Meister Wolfgang Maler' eine Pauschalsumme ,für das Buch u. Stöcklein zu der Centgerichtsordnung zu entwerfen sowie für andere Arbeiten'. Leitschuh sah in diesem den Bamberger Hofmaler Wolfgang Katzheimer und schrieb ihm, da er die zwei verschiedenen Hände in den Zeichnungen nicht erkannte, die Entwürfe zu allen Stücken zu . . .« Ich zweifelte noch immer, ob das das gesamte urkundliche Material des Herrn Rauch sei, und blätterte weiter. Aber das »urkundliche Material« ist damit erschöpft. Es ist eine Notiz, die ich 1888 veröffentlicht habe, weiter nichts. Rauch aber redet sich über seine »urkundliche Nachrichten« etwas verlegen und unsicher also hinweg: »Es wird sich schwerlich mit Sicherheit feststellen lassen, ob sich dieser Eintrag auf Wolfgang Katzheimer oder Wolfgang Traut bezieht. Bezieht er sich auf Katzheimer, so ist er derjenige, der die sieben nicht von Traut herrührenden Schnitte gezeichnet hat. Da er schon 1493 im Auftrage des Fürstbischofs Groß von Trockau Glasfenster für die Sebalduskirche malte und wahrscheinlich schon 1508 starb, wäre damit der altertümliche Charakter dieses Teils der Illustrationen erklärt. Die Beziehung Trauts zu dem Verleger der Halsgerichtsordnung dauerte auch *weiterhin:* 1511 zeichnete Traut für Pfeyl die Holzschnittillustrationen zu dem Leben Kaiser Heinrichs.«[1])

Rauchs Methode ist also die: er findet — nachdem er sich durch stilkritische Untersuchungen Dodgsons, zu denen einige Bemerkungen W. Schmidts die Veranlassung gegeben hatten, auf den Meister Wolfgang Traut als den Urheber der Holzschnitte hingewiesen sieht — in meinem Abdruck der Bambergischen Kammerrechnungen den Namen »Meister Wolfgang Maler«. Er findet diesen Namen aber nicht einmal, sondern ein halbes dutzendmal; doch hütet er sich, im allgemeinen diesen Meister mit Wolfgang Traut zu identifizieren, er reißt nur einen integrierenden Bestandteil aus dem Zusammenhange der auf »Meister Wolfgang« bezüglichen Einträge heraus und natürlich

1) Auch diese Behauptung steht auf sehr unsicheren Füßen. Ich werde an anderer Stelle darauf zurückkommen.

den seine Hypothese scheinbar stützenden; denn *diese* muß unter allen Umständen durch ein »urkundliches Zeugnis« erwiesen werden. Bei diesem bedenklichen Bemühen regt sich für einen Augenblick sein objektiver Wahrheitssinn, und die einzige urkundliche Nachricht, auf die er sich schon prätentiös berufen hat, droht ihm unter den Händen als Quelle für seinen Nachweis zu zerfließen. Aber Rauch hat ja genügend oft und unzweideutig dem Leser die Tatsache der »urkundlich feststehenden« Beteiligung Trauts an der Herstellung des Bilderschmuckes der Halsgerichtsordnung vor Augen geführt, und so läßt er sich sogar herbei, die Möglichkeit zuzugeben, daß sich die urkundliche Notiz auf Wolfgang Katzheimer beziehen könnte. Aber in demselben Atemzuge behauptet er wieder: vierzehn Zeichnungen müssen trotz alledem von Wolf Traut sein; denn Fritz Hamer hat ja vierzehn Holzstöcke geschnitten!

Um volle Klarheit zu schaffen, möchte ich noch mit einigem urkundlichen Material die »Beweisführung« des Herrn Chr. Rauch näher beleuchten. Zunächst stellt er die Behauptung auf, daß es sich schwer entscheiden ließe, auf *welchen* »Meister Wolfgang Maler« sich der erwähnte Eintrag der Kammerrechnungen bezieht. An sich ist diese Behauptung ja nur Spiegelfechterei, denn Rauch weiß so gut wie ich, daß »Meister Wolfgang« der Bambergische Hofmaler Wolfgang Katzheimer ist, der in ungewöhnlich zahlreichen Einträgen in den Kammerrechnungen wie in den Stadtrechnungen zumeist »Wolfgang Maler« genannt wird. Im Jahre 1478 bewohnte Meister Wolfgang das Haus zur »Grünen Linden« in Bamberg. Schon damals lebte er in zweiter Ehe. Aus seiner ersten Ehe waren vier Kinder vorhanden. Im allgemeinen scheint Meister Wolfgang ein arbeitsreiches Dasein geführt zu haben, dem es auch entspricht, daß er in mäßigem Wohlstand lebte, worüber uns durch das ausführliche Inventar seines Hauses zur »Grünen Linde« ein zuverlässiger Bericht überliefert ist (Bamberger Stadtgerichtsbuch 1481—97. F. 157a. Das Inventar ist 1478 aufgenommen und erst später protokolliert. Manuskript im Archiv des Historischen Vereins Bamberg).

»Wolfgang Maler« begegnet uns in den Stadtrechnungen 1484 (Fol. 108a) und 1485 (Fol. 147b), die sich im Städtischen Archiv Bamberg befinden. In einem Rechtsstreit mit dem bei ihm bediensteten Malergesellen Ulrich Sweytzer wird er 1487 und in einer ähnlichen Affäre auch 1488 »Wolfgang Katzheimer« genannt (Stadtgerichtsbuch, Fol. 128b im Historischen Verein Bamberg). Die zahlreichen Einträge in die fürstlichen Hofkammerrechnungen, die ich in der Schrift über »Georg III. Schenk von Limpurg« S. 80 veröffentlicht habe, nennen den Meister aber immer schlankweg: »Meister Wolfgang Maler«.

Der von Rauch herangezogene, vorsichtigerweise aber nicht wörtlich wiedergegebene Eintrag lautet nun also: »1506—07 Item 14 Gulden 11 *tl.* 15 ₰ geben Meister Wolfgang Maler für etlich Potenbüchsen (Botenbüchsen), zwei Semelein vergoldet und versilbert zu m. gn. Herrn Consekration, für etlich Stangen zum Einreiten (des Fürstbischofs), den neuen Ofen in m. Herrn Gemach mit grün angestrichen, für etliche mendlein m. g. H. seiner Kleidung, *das Buch und Stöcklein zu der Centgerichtsordnung zu entwerfen,* auch für etlich Knöpf zu vergolden und mit Farbe angestrichen und zur Belohnung ihrer drei, haben zu Hof 14 Tag in meines gn. Herrn Gemach zu malen.«

Angesichts dieses Eintrages vergegenwärtige man sich nochmals die Aussage Rauchs: »In den Hofkammerrechnungen erhält ein Meister Wolfgang Maler eine Pauschalsumme« usw. Tatsächlich war es der Halbjahrlohn, den Wolfgang Katzheimer laut dieses Eintrages empfangen hat. Wir wissen aus den Urkunden, daß er mit einigen Gehilfen, unter denen sich auch sein gleichnamiger Sohn befand, das Malerhandwerk ausübte und »der Nahrung wegen« ganz genau wie die bambergischen Hofmaler Paul Lautensack und Hans Wolf — ohne Empfindlichkeit sich auch zur Übernahme untergeordneter Aufträge von nichts weniger als künstlerischer Natur bereit finden ließ.

Daß Wolfgang Katzheimer aber ein sehr tüchtiger, vielseitig in Anspruch genommener Altarmaler war und sehr bedeutsame Aufträge vom Hofe und der Stadt wie von fränkischen Klöstern erhielt, geht aus den Urkunden hervor, die ich in meinen demnächst erscheinenden »Quellen und Studien zur Kunstgeschichte Frankens« vorlegen werde. Der einstige Altar in der niedergerissenen St. Martinskirche in Bamberg, der die Darstellung des Abschieds der Apostel enthält (heute im Städtischen Museum in Bamberg), ist z. B. ein urkundlich beglaubigtes Werk Wolfgang Katzheimers. Als Thode in seiner »Malerschule von Nürnberg« (S. 203, 296) dieses Bild »einem ungeschickten Nachahmer Wohlgemuts« zuschrieb und die Tafel »roh ausgeführt« nannte, ließ er sich hauptsächlich von dem Eindrucke des schlechten Zustandes des nachweisbar 1805 (bei der Abtragung der Kirche) schwer beschädigten Bildes leiten. Nicht unwichtig ist der Umstand, daß dem Holzschnitt der Ansicht von Bamberg in Hartmann Schedels Chronik die Städteansicht im Hintergrund dieses Bildes zugrunde liegt: die Ansicht der Stadt Bamberg in der Chronik ist von derselben Ostseite aufgenommen; der Standpunkt erscheint hier nur ganz geringfügig verändert. Auch sonst läßt sich eine nicht zu unterschätzende Wirksamkeit Wolf Katzheimers im Hochstifte Bambergs nachweisen. Auf Altarbilder seiner Hand im Privatbesitz habe ich bei der Ausstellung von Werken Bamberger Meister 1898 (Katalog S. 51) hinweisen können; manches von ihm findet sich meines Wissens noch an Ort und Stelle wie der schöne Hochaltar des ehemaligen Zisterzienser-Nonnenklosters in Schlüsselau.

Es liegt also kein Grund vor, dem Maler Katzheimer die Fähigkeit zur Herstellung der Zeichnungen für die Halsgerichtsordnung, die urkundlich als seine Schöpfungen bezeugt sind, abzusprechen.

Da ich es war, der auf den Umstand hinwies, daß Fritz Hamer 14 Holzstöcke der Halsgerichtsordnung schnitt, darf ich wohl auch meine Meinung in der Frage der Entstehung der Holzschnitte äußern.

Wenn ich in meiner ersten Untersuchung der Holzschnitte der Halsgerichtsordnung kurz erklärte, daß

die Entwürfe der Holzschnitte von Wolfgang Katzheimer stammen, so gründete sich diese Zuweisung auf das vorliegende unanfechtbare Quellenmaterial. Ich muß an dieser Zuweisung auch heute festhalten, um so mehr, als der bildliche Schmuck der Halsgerichtsordnung, der ungefähr so angeordnet ist wie die im Zusammenhang stehenden, aber doch getrennten Szenen eines Schauspiels, im wesentlichen einen einheitlichen Charakter trägt. Wenn aber Rauch behauptet, ich hätte die zwei verschiedenen Hände in den Zeichnungen nicht erkannt, so verschweigt er, daß ich im »Rep. für Kunstwissenschaft« (1886) ausdrücklich gesagt habe: »Ich will nicht darüber entscheiden, ob die Holzschnitte der Halsgerichtsordnung von einer Hand gefertigt sind, aber ich glaube schon, daß ich nicht auf Widerspruch stoße, wenn ich dies annehme, *obwohl sich einige Verschiedenheiten in der technischen Behandlung der einzelnen Holzschnitte unschwer nachweisen lassen*«.

Der oben berührte Umstand, daß die fürstliche Hofkammer nur 14 Holzschnitte bezahlte, während die Halsgerichtsordnung 21 Bilder enthält, hat Rauch — mit Anschluß an Dodgson — zu verschiedenen kühnen Hypothesen veranlaßt. Die Sache verhält sich aber, wie ich ebenfalls schon vor Jahren andeutete, höchst einfach. Mit dem Buchdrucker Pfeyl war von seiten des fürstbischöflichen Hofes ein Vertrag abgeschlossen worden, durch den der Hof sich verpflichtete, dem Buchdrucker die Halsgerichtsordnung zur Vervielfältigung und Verbreitung zu überlassen. An den Hof mußte Pfeyl »laut seines gedings«, wie es in den Kammerrechnungen heißt, 40 Pflichtexemplare abliefern, dazu zwei illuminierte Exemplare auf Pergament. Die Ausgabe für diese Exemplare erhielt Pfeyl jedoch vergütet. Ferner wurden die Zeichnungen auf Kosten des Hofes durch den fürstlichen Hofmaler geliefert und 14 Holzschnitte ebenfalls auf Kosten des Hofes von Fritz Hamer hergestellt; die Unkosten für die Herstellung der übrigen 7 Holzschnitte — also genau für ein Drittel — hatte Pfeyl zu tragen.

Soweit ist die Frage völlig geklärt. Es bliebe nur die eine Möglichkeit offen, — auf die ich schon früher hingewiesen habe — daß nämlich Pfeyl einen anderen Holzschneider und nicht den vom Hofe »gedingten« Fritz Hamer mit der Herstellung dieser sieben Holzschnitte betraut hätte. Aber wahrscheinlich ist die Übertragung der Ausführung der Holzschnitte an zwei Meister keineswegs; denn besonders beachtenswert erscheint mir das chronologische Ergebnis aus den urkundlichen Nachrichten: 1506—07 entwirft Wolfgang Katzheimer »das Buch und Stöcklein zu der Centgerichtsordnung«, 1506—07 erhält Fritz Hamer seinen Lohn für »die 14 Form der Centgerichtsordnung«.

Nach dem klaren Wortlaut der Kammerrechnungen ist es unmöglich, die zeitlich engen Beziehungen zwischen dem Zeichner Katzheimer und dem Holzschneider Hamer zu leugnen; man könnte wohl davon sprechen, daß die beiden Meister bei der Herstellung des Buchschmuckes für die Halsgerichtsordnung Hand in Hand arbeiteten.

Aber Wolf Traut hat keinen Anteil an der Herstellung dieser Holzschnitte; die »urkundlichen Nachrichten«, die man für ihn zurecht stutzen wollte, beziehen sich auf Wolfgang Katzheimer, auf denselben Meister, der wohl infolge eines Druckfehlers auf Tafel 12 des Rauchschen Buches »Katzheisner« genannt wird.

Prof. Dr. LEITSCHUH.

DIE ENTWICKELUNG DER ALTEN INDISCHEN ARCHITEKTUR

In den Augusttagen des verflossenen Jahres waren eine Anzahl Aufsätze »Archaeology in India« von einem Ungenannten in »The Times« (10., 11., 12. und 14. August) erschienen, die Aufsehen erregt haben. Dieser in Indien sehr gut eingeführte gelegentliche Korrespondent der »Times« hat in einer längeren Reise die verschiedenen Überreste der alten Architektur und überhaupt der antiken indischen Kunst besucht und das, was dafür geschehen, resp. nicht geschehen ist und was in der nächsten Zeit zu geschehen hat — Ausgrabungen, Restaurierungen, Museumsarbeiten, Kataloge, Fremdenführer —, wurde in vier wertvollen Aufsätzen dargelegt. Daran haben »The Times« einen Leitartikel »The Antiquities of India« geknüpft, der die Fehler der Vergangenheit und die Hoffnungen der Zukunft ausdrückte. Es hieß da: »Erst als Lord Curzon nach Indien kam mit seinem edelmütigen Enthusiasmus für die Meisterwerke der historischen Vergangenheit, wurde das Werk der archäologischen Konservierung und Neuforschung systematisch organisiert und das Departement auf ein weiteres Fundament gestellt, so daß es auch größere Fonds zu seiner Verfügung bekam. Lord Curzons bewundernswerte »Ancient Monuments Act« ist als ein Werk anzusehen, das sein Andenken in die fernste Zukunft zu tragen bestimmt ist.«

Uns scheint, daß der Verfasser der gelehrten und inhaltsreichen Timesaufsätze kein anderer ist als Prof. A. A. Macdonell, der in der Sitzung der britischen Akademie der Wissenschaften am 27. Januar einen interessanten und lehrreichen Vortrag über die Entwickelung der alten indischen Architektur gehalten hat; denn wie wir dem Bericht des Athenäums entnehmen, bezog sich der Redner darauf, daß er auf einer jüngsten Reise in Indien während sechs Monaten mannigfache Gelegenheit gehabt habe, die wohltätigen Folgen des Curzonschen archäologischen Gesetzes bereits zu beobachten. Sein Vortrag in der britischen Akademie ist aber auch wohl wert, in möglichst ausführlicher Weise wiedergegeben zu werden.

In Indien selbst fehlen Werke historischen Charakters von der Blüte der Literatur (1500 v. Chr.) bis zu der muhammedanischen Eroberung (ca. 1000 n. Chr.) gänzlich. Infolge davon hat das Studium der Archäologie in Indien eine größere Wichtigkeit als in vielen andern Gebieten, obwohl die Pyramiden schon längst als Weltwunder angestaunt werden, als menschliche Hände zuerst ein Felsengrab in Indien aushöhlten. Doch schwinden die Überreste alter Kultur immer mehr und fortwährend von dem Erdboden und erst die erwähnte, von Lord Curzon im Jahre 1904 durchgesetzte »Ancient Monuments Preservation Act« begann der Zerstörung Einhalt zu tun. Der Vortrag von Professor Macdonell beherrscht eine Periode von fast 2000 Jahren für die Entwickelung der indischen Architektur von ihren frühesten Formen bis herunter zu den festen Typen der späteren Zeitalter. In der vorbuddhistischen Periode hatte Indien Holzarchitektur; Tempel und in Holz geschnittene Götterbilder aber fehlten. Der Ziegelstein erscheint zuerst im 5. Jahrhundert v. Chr. und von der Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. an begannen die Buddhisten in Stein zu bauen. Macdonell gibt folgende Einteilung:

Buddhistische Architektur, die in drei Perioden einzuteilen ist, deren erste von 250 v. Chr. bis 50 n. Chr., die zweite von 50 bis 350 n. Chr., die dritte von 350 bis 650 n. Chr. zu rechnen ist. Drei Klassen von Gebäuden sind zu unterscheiden: Stupas (Topes), Chaityas (Versammlungshallen oder Gebethallen), Klöster. Die Stupa, eine Weiterentwickelung des niederen Grabhügels, war ursprünglich eine halbsphärische (Wasserblasen-) Struktur, um Buddhareliquien einzuschließen. Auf der Spitze war ein Ornament (Htî, birmanisch »Schirm«), das in einen oder zwei Schirme ausläuft. In aufeinander folgenden Entwickelungsperioden, die durch Lichtbilder illustriert waren, wurde nachgewiesen, wie Stupa und Htî so verlängert wurden, bis sie die Turmform annahmen. Die Stupa wurde später erniedrigt, während der Htî in die Höhe wuchs und die Schirme zu Dächern wurden, bis das Gebäude seine endliche Entwicklung in der neunstöckigen chinesischen Pagode erreichte, in der der Stupateil vollständig verschwunden ist. Die Versammlungshallen, Gebäude mit waggonförmigem Aufsatz mit Seitenflügeln (Schiffen) und einer Apsis, haben auch eine besondere Entwickelung; maßgebend ist für sie, daß eine kleine Stupa als Gegenstand der Verehrung hineingestellt war. Die frühesten Beispiele sind in die Felsen im 3. Jahrhundert v. Chr. eingeschnitten. Hier zeigt sich offenbar, daß Holzgebäude nachgeahmt werden sollten. Die Stupa war ursprünglich ganz glatt; später wurde ein Buddhabild an die Frontseite in Schnitzarbeit angebracht, und endlich um 600 n. Chr. wurde daraus eine Zelle, in die das Buddhabild gestellt wurde. Hier begann dann der Übergang zur Hinduarchitektur, und in zwei frühen Beispielen zeigte sich die Zelle als Halbrund. — Die buddhistischen Klöster, die in Indien selbst nur zu Takht-i-Bahai teilweise noch stehen, wo ihre Ruinen an die mittelalterlicher Raubritterburgen erinnern, waren ursprünglich aus einer viereckigen Halle, die mit Schlafräumen umgeben waren, bestehend. In dieser ältesten Form sind aber nur Felsbauten erhalten, von denen ungefähr 900 nachzuweisen sind. In der ersten Periode fehlt die Figurenskulptur vollständig und erst gegen ihr Ende wurden vier Pfeiler eingeführt, welche die Bedachung tragen. In der zweiten Periode wächst die Anzahl der Pfeiler von 12 auf 28; am Ende der Halle wurde dann ein Heiligtum mit der Figur des Buddha errichtet. Die spätesten Beispiele von Ellora führen zu dem frühesten Hindustil über, von dem sie kaum zu unterscheiden sind.

Der dravidische Stil. Alle Belege zeigen, daß die religiöse Architektur der Hindus von frühen buddhistischen Typen abgeleitet ist. Die ältesten Beispiele sind aus dem Beginn des 6. Jahrhunderts n. Chr. Zwei Stile können genau unterschieden werden, von denen jeder von Anfang an seinen bestimmten Charakter hat. In Südindien herrscht der dravidische, im Norden der indoarische Stil. Der dravidische Tempel ist von dem buddhistischen Kloster abgeleitet. Eine viereckige Basis trägt die Zelle, in der das Götterbild aufbewahrt ist. Die Zelle ist immer von einem pyramidalen Turm bedeckt, der in Stockwerke abgeteilt ist. Die Spitze wird von einem kleinen Rund- oder Pyramidendom gebildet. Die späteren dravidischen Tempel stehen in einem von einer Mauer umgebenen Hof, die als Charakteristikum den Gopuram oder großen Torweg gegenüber dem Tempel hat. Der Gopuram war von einem Etagenturm bedeckt, der dem des heiligen Schreines durchaus gleicht. Das beste Beispiel für diese Architektur ist der große Tempel zu Tanjore, der im Jahre 1025 n. Chr. errichtet ist. In späteren Perioden wurden weitere Höfe angefügt, von denen jeder seinen Gopuram hatte. Je weiter nach außen man fortschritt, um so größer in Umfang und Höhe wurden die Torwege, so daß sie zuletzt den Turm des Zentralschreines vollständig verdeckten. Dieser Fehler zeigt sich am besten in dem Srirangam-Tempel bei Trichinopoly, dem größten Tempel in Indien. Diese südindischen Tempel zeichnen sich auch durch von Säulenhallen umgebene Tanks (Weiher) aus. Der große Tempel von Ramesvaram hatte ganz prächtige Säulenhallen, von denen eine eine Länge von 230 Metern erreichte. Die Pfeiler in diesem Tempel waren von sorgfältigster Ausarbeitung. Um 1300 v. Chr. hatte sich ein Pfeilertypus ausgebildet, stilisierte Tiere mit daraufsitzenden Reitern. Eine Varietät des südindischen Stils war der Chalukyan-Hindustil (in Mysore z. B.), dessen beste Beispiele aus dem 12. und 13. Jahrhundert stammten.

Der indoarische Stil, der sich nur nördlich vom zwölften Breitegrad findet. Hier war die viereckige Zelle von einem schneckenlinigen, spiralen Aufbau mit einem Vertikalband auf jeder Seite bekrönt. Bei den frühesten Beispielen findet sich eine Vorhalle vor der Zelle, die aber nicht immer auftritt. Die frühesten Beispiele sind aus Bhuvanesvar in Orissa und beginnen um 600 n. Chr., dauern jedoch bis ins 11. Jahrhundert n. Chr. fort. Ein Charakteristikum der Entwickelung bei den nordischen Tempeln war das fortschreitende Wachsen in der Zahl der Vorhallen, bis zu vier. Der Ursprung des indoarischen Spiralaufbaues ist schwer zu eruieren. Er kann ebensowenig in Verbindung mit dem pyramidalen dravidischen Turm als mit dem waggonförmigen Aufbau der buddhistischen Versammlungshalle gebracht werden. Das Prototyp ist wohl in der Stupa zu finden; denn am Ende der buddhistischen Periode war die Stupa eine hohle Zelle mit viereckiger Basis und verlängertem Dom geworden. In dem indoarischen Turm wurde dann der Dom noch weiter verlängert und die Ecken der viereckigen Basis wurden zu der Spitze auf dem schneckenlinigen Aufbau hinaufgezogen, wodurch der horizontale Teil desselben auch viereckig wurde. Auf diese Weise hat man das merkwürdige Resultat, daß die buddhistische Stupa sich sowohl in die chinesische Pagode wie in den indoarischen Tempel entwickelte, während das buddhistische Kloster den Prototyp für den Hindutempel des südlichen Indiens abgegeben hat. — Der Vortrag von Macdonell wird in seiner Bedeutung erst gewürdigt werden können, wenn er mit den zugehörigen Abbildungen in den »Proceedings of the British Academy« erscheint. Dann wird man auch sehen können, inwieweit er bei dem indoarischen Architekturstil den griechischen und persischen Einflüssen gerecht geworden ist, die auf die Skulptur der Buddhisten (Gandhara) so wirksam waren. *M.*

PERSONALIEN

o Zum Geschäftsführer des Kölnischen Kunstvereins ist **Dr. Arnold Fortlage**, bisher Volontär am Wallraf-Richartz-Museum, gewählt worden.

o Am städtischen Suermondt-Museum in Aachen wurde **Dr. Edwin Redslob** vom Germanischen Museum in Nürnberg als Direktorialassistent angestellt.

WETTBEWERBE

Für **das Denkmal des Großherzogs Friedrich I. von Baden zu Mannheim,** für welches 350000 Mark zur Verfügung stehen, wird der **Wettbewerb** demnächst mit Preisen von 5000, 4000 und 300 Mark ausgeschrieben werden.

Einen neuen **Wettbewerb** zur Erlangung künstlerischer Entwürfe der **Kabinetts- und Kleinplastik,** insbesondere solcher, die sich zur Aufstellung in Innenräumen öffentlicher Gebäude eignen, hat der akademische Rat in Dresden unter den in Sachsen lebenden oder staatsangehörigen Künstlern ausgeschrieben. Die Bildwerke sind, möglichst in echtem Material, bis zum 16. Oktober in der Akademie der bildenden Künste in Dresden einzuliefern.

Der Kunst- und Bauausschuß des Komitees für Errichtung eines **Bismarck-Nationaldenkmals** bei Bingerbrück tagte unter Vorsitz von Professor Dr. Paul Clemen-Bonn am 16. April in Frankfurt a. M. Das **Preisausschreiben,** für das die Preisrichter gewählt wurden, soll in Kürze veröffentlicht werden. Es werden 70000 Mark für die Prämiierung von Entwürfen zur Verfügung gestellt.

DENKMALPFLEGE

Eine **Gesellschaft zum Schutze chinesischer Altertümer und Kunstwerke** hat sich unter dem Titel China Monuments Society in Peking aus Fremden konstituiert. Die Vereinigung versucht zunächst, sich mit den in China lebenden Ausländern in Verbindung zu setzen, um von ihnen Nachricht über die noch vorhandenen Schätze zu erhalten. Es gilt, die höheren chinesischen Beamten für ihre Ziele zu gewinnen, damit diese auf das Volk einwirken, das bisher wenig oder gar kein Verständnis für die Schöpfungen seiner Vorfahren zeigt.

ARCHÄOLOGISCHES

American Journal of Archaeology. Das Oktober-Dezemberheft dieser trefflichen Zeitschrift, der wir an dieser Stelle regelmäßig Erwähnung tun, ist von besonders reichem Inhalt. Es beginnt mit einem Nachruf für den am 21. Oktober 1908 verstorbenen amerikanischen Archäologen Charles Eliot Norton, den Begründer und ersten Präsidenten des amerikanischen archäologischen Instituts, dessen Organ das A. J. o. A. ist. — Es folgt ein Aufsatz von Gorham P. Stevens, der in einem von H. Daumet in den »Fragments d'Architecture Antique«, Tafel 5, 7 und 8 dem Athena-Nike-Tempel zugewiesenen Gesimsstücke das aufsteigende Giebelgesims des Nordportikus des Erechtheions sieht. — Die auch in dem Handbuch des Boston Museum of fine arts abgebildete apulische Amphora mit dem Tode des Thersites, die neben den bekannten von Furtwängler herausgegebenen drei Canosavasen (zwei in Neapel, eine in München) eine gleiche Stellung einnimmt, wird von James M. Paton in ausführlicher Weise besprochen. Er ist der Ansicht, daß hier Thersites dargestellt ist, nicht wie er in der uns geläufigen Weise wegen seiner Verhöhnung des Achilleus den Tod erleidet, sondern daß der Künstler der Bostoner Thersitesvase eine Geschichte im Kopf hatte, wie Thersides seinen Tod von der Hand des Achilleus erlitt, während er einen, wahrscheinlich irgend einem Gott gehörigen, Schatz stehlen wollte. Paton hält sich dabei an ein Fragment des Istrus gemäß Harpocration unter dem Wort »Pharmakos«, das Usener bereits mit Thersites in Verbindung gebracht hat. Danach soll Pharmakos (-Thersites) dabei erwischt worden sein, wie er die heiligen Gefäße des Apollo stahl, und von Achilleus und seinen Leuten gesteinigt worden sein. — Ein weiterer Aufsatz von Oliver S. Tonks ist rein technischen Inhalts. Er beschäftigt sich mit dem schwarzen Firnisglanz der griechischen Vasen. Man hatte darüber die Ansicht, daß Glanzfirnis ein Überzug ist, der von der schwarzen Farbe zu trennen sei; andere glaubten wieder, daß der Glanzüberzug und das Schwarze vollständig zusammengehörig seien. Der amerikanische Gelehrte hat eine lange Reihe von Experimenten gemacht und ist zu der Ansicht gekommen, daß der griechische Töpfer oder Maler seine Vasen mit einem Material dekorierte, was in sich selbst den Glanz mitbrachte: ein Ton mit Sodazusatz. An diese Experimente hat er noch weitere über das Instrument, mit dem die Malerei aufgetragen wurde, angeknüpft, ohne aber ein sicheres Resultat zu erreichen. — Wir übergehen einen Aufsatz über eine attische Lekythos im Museum der Universität Chicago und über einige Vasen in Philadelphia, um zu dem interessantesten Aufsatz des Zeitschriftheftes zu gelangen. Der bekannte Forscher über die römischen Triumph-Kommunalbogen A. L. Frothingham findet den richtigen Titel für Botticellis »Pallas und der Centaur« und nennt das Bild »Die Stadt Florenz und der Centaur«. Eine der Illustrationen des berühmten spätrömischen Kalenders, der unter dem Namen »Der Kalender des Jahres 354« bekannt und von Furins Dionysius Philocalus, dem Sekretär des Papstes Damasus, gemacht oder revidiert worden ist, stellt die Stadt Trier und einen Barbaren vor. Wer die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, der von Strzygowski im Jahre 1888 als Ergänzungsheft des D. K. D. Arch. Instituts herausgegeben worden ist, betrachtet, wird hier die Komposition finden, die Botticelli mit seinem Thema und dessen Arrangement versorgt hat. Neben Rom, Konstantinopel, Alexandria war es Treberis, unser deutsches Trier, das als die bedeutendste Stadt des Westens und als eine Grenzstadt dazu in diesem Kalender als Amazone mit Lanze, Schild und Helm dargestellt ist, wie sie mit ihrer Rechten einen lang behaarten bärtigen Barbaren am Haupthaar ergreift. Gerade so wie hier symbolisch gezeigt ist, daß die römische gute Regierung, personifiziert in Trier, den barbarischen Stämmen Wohlstand und Frieden gegeben hat, so hat Botticelli, dem das Kalenderbild vorgelegen haben muß, oder der durch einen Humanisten davon ausdrückliche Kenntnis bekommen hat, nicht Pallas, sondern Florenz dargestellt, das den Centaur, der die natürlichen Kräfte des Landes sowohl als die vor den Mediceern unkultivierte und chaotische Lage der Stadt symbolisiert — am Haupthaar faßt. Florenz, das in die Olive des Friedens gekleidet ist und mediceische Symbole auf seinem Gewand trägt, und nicht Pallas erweist uns das Vorbild des Chronographen vom Jahre 354. — Die üblichen archäologischen Mitteilungen und Nachrichten bilden den Schluß des für Archäologie und Kunstgeschichte gleich wichtigen Heftes.

M.

SAMMLUNGEN

o **Köln.** Das **Wallraf-Richartz-Museum** hat das von vielen Ausstellungen her bekannte *Selbstporträt W. Trübners* in der Einjährigen-Uniform erworben. Trübner war bisher noch nicht in der Galerie, wo er seinen Platz neben Leibl verdient, vertreten. Er hat länger warten müssen als *E. R. Weiß*, der jetzt mit zwei, übrigens ausgezeichneten Gemälden vertreten ist, dem frischen Bildnis seines Töchterchens (»Niki«, 1907) und einem berückend-schönen Rosenstrauß in blauer Fayencevase vor weißem Grund (1906). Jung-Düsseldorfs bester Landschaftsmaler, *Max Clarenbach*, den bereits die Berliner Nationalgalerie durch den Ankauf einer Schöpfung ehrte, ist jetzt endlich auch in Köln anzutreffen. Eine erst jüngst vollendete Winterlandschaft zeigt bei großem Stimmungsgehalt den selben zarten Farbenauftrag, der auch bei dem Berliner Bilde auffällt und der so verschieden ist von dem Spachtelstil in den Clarenbachschen Frühwerken. Kommerzienrat Richard Schnitzler schenkte ein Kürassierbild von *August Deusser.*

Die **Nationalgalerie in Berlin** hat auf der Frühjahrsausstellung der Münchener Sezession eine Anzahl **Handzeichnungen von Rudolf Wilke** erworben: »Das Verhör«, »Sittlichkeitsvergehen«, »Spießer«, »Zum Preise des Höchsten«, »Ein Entschluß«, »Pensionat«, »Naturschwärmer«.

Für das **Leipziger Museum der bildenden Künste** hat der Rat der Stadt aus dem Nachlasse **Wilhelm Buschs** drei geschlossene Folgen von Bildern, im ganzen 33 Blatt aquarellierte Federzeichnungen mit eingeschriebenem Text, erworben.

Für das **Maximiliansmuseum in Augsburg** hat die dortige Stadtgemeinde eine große **Porzellansammlung** mit Erzeugnissen berühmter Manufakturen für 70000 Mark angekauft.

AUSSTELLUNGEN

× Die Eröffnung der diesjährigen **Sommerausstellung der Berliner Sezession,** die am 24. April stattfand, trug den Charakter einer kleinen *Jubiläumsfeier;* denn es sind nun zehn Jahre seit dem Frühlingstage von 1899 verflossen, da die Sezession in dem luftig gebauten kleinen Tempelchen am Theater des Westens in Charlottenburg ihre erste künstlerische Veranstaltung einweihte. Die jetzige Ausstellung (wenn man die Winterübersichten über die zeichnenden Künste mitzählt, ist es die achtzehnte) zeigt die fortschrittlich-revolutionär gesinnte Berliner Vereinigung wie vor einem Dezennium auf dem Vormarsch in neues Zukunftsland: sie erhält ihr Gepräge durch die Tendenzen der jüngeren Generation auf starken Farbenausdruck und geschlossene Formauffassung, die in der Malerei hauptsächlich durch Cézanne und seinen Kreis, in der Plastik vor allem durch Maillol angeregt worden sind. So ist ihr großer Haupttrumpf *Ferdinand Hodlers* glänzend gelungenes, umfangreiches Wandgemälde für Theodor Fischers neues Universitätsgebäude in Jena, das den Auszug der thüringischen Studentenschaft zum Freiheitskampf von 1813 zum Thema hat. *Cézanne* selbst ist durch eine große Komposition badender Frauen in einer herrlichen Sommerlandschaft vertreten, eines seiner interessantesten und aller fragmentarischen Unfertigkeit zum Trotz reifsten Werke. Ihnen schließt sich, außer einigen anderen Ausländern der gleichen Gruppe, die große Schar der jüngeren Deutschen an, die, oft noch tastend, unsicher und roh, den Spuren dieser Führer folgen. Daneben stehen die Begründer und Leiter der Sezession mit ihrer Kerntruppe, die zum Teil Mühe haben, sich gegen den turbulenten Kolorismus der Nachdrängenden zu behaupten. *Liebermann* erscheint mit einem großen repräsentativen Porträt des Geheimrats Rathenau und einer lebensprühenden Szene aus der Amsterdamer Judengasse. *Slevogt* mit dem Bildnis einer Dame in gelber Toilette, im Vortrag schwerer, als man es bei ihm gewöhnt ist. *Corinth* schickte außer kleineren Stücken ein großes Bild der Bathseba, die ihren Gatten Urias erwartet: den glänzend gemalten Akt eines feisten, üppigen Weibes. Das Andenken *Leistikows* wird durch eine Sonderausstellung von Werken seiner Hand aus allen Schaffensperioden gefeiert. Von nichtberlinischen Künstlerbundführern ist namentlich Graf *Kalckreuth* gut vertreten, neben ihm *Trübner*, *Thoma*, *Uhde*, *Olde*, *Pankok* und *Klimt*. Unter den Fremden fesselt außer den Genannten der in Berlin noch gar nicht bekannte Schwede *E. Josephson* mit einer Anzahl außerordentlicher Porträts von höchster Schönheit und Wärme des Tons. Sehr bedeutsam ist diesmal die Abteilung der Skulpturen, in der sich eine ganze Reihe junger Talente zum Worte meldet, während die bewährten Berliner Kräfte (*Klimsch*, *Alexander Oppler*, *Friedrich* usw. und vor allem *Kolbe* mit einer Gruppe von sieben kämpfenden Männergestalten) bemerkenswerte neue Arbeiten gesandt haben. Ein ausführlicher, durch Abbildungen illustrierter Bericht im Juni-Heft der »Zeitschrift für bildende Kunst« wird Inhalt und Wert der Ausstellung näher beleuchten. — Da Max Liebermann an einer leichten Influenza erkrankt war, las bei der Eröffnungsfeier Bildhauer *Max Kruse* die Rede vor, die der Präsident der Sezession bei diesem Anlaß stets zu halten pflegt, und die in diesem Jahre besonders eingehend sich über Wesen und Ziele der Vereinigung aussprach. Am Abend feierte die Sezession mit ihren Gästen das Dezennarjubiläum durch ein Herrenessen, das (nach einer schönen alten Londoner Sitte) im großen Hauptsaale der Ausstellung inmitten der dort hängenden und aufgestellten Kunstwerke stattfand.

Die Ausstellung von Porträts älterer Meister des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins in Berlin erfreut sich eines sehr lebhaften Besuches. Von dem Kataloge mußte bereits eine neue Auflage herausgegeben werden, in der die nach Eröffnung der Ausstellung hinzugekommenen Bilder eingefügt werden konnten.

× **Aus den Berliner Kunstsalons.** Im Salon *Gurlitt* hat zurzeit die »*Verbindung bildender Künstlerinnen*« ihre zweite Ausstellung veranstaltet und damit einen Beweis für die bedeutsamen Fortschritte geliefert, die der weibliche Heerbann der deutschen Künstlergilde neuerdings aufzuweisen hat. Vor allem die Berliner Gruppe verlangt Respekt, die der Münchener diesmal sichtlich überlegen ist. Die Zeichnungen, Radierungen und Steindrucke namentlich, die *Käthe Kollwitz* wieder einmal aufgereiht hat, bieten einen außerordentlichen Genuß. Daneben sind besonders die jüngsten Arbeiten von *Julie Wolfthorn* und *Eva Stort* bemerkenswert, weil sie ein Aufsteigen verraten. Bilder und Studien der *Dora Hitz*, der *Sabine Lepsius* und der *Clara Siewert* schließen sich an, deren malerisches Temperament sich durch handwerkliche Zucht gefestigt hat. Aus der Münchener Gruppe möchte ich hauptsächlich die Stilleben von *Anna von Amira* und *Marie von Brockhusen*, die breit und geschmackvoll gemalten Figuren- und Landschaftsbilder von *Victoria Zimmermann* und den schönen Mädchenakt von *Ida Ströver* nennen. Fast alle aber übertrifft der »Gast« der Vereinigung: *Ida Gerhardi.* Ihre genialen Porträts sind jetzt von einer Kühnheit der Malerei und einer Treffsicherheit im Erfassen der Persönlichkeiten, daß sie in die allererste Reihe der Bildnisse einrücken, die wir seit Jahr und Tag hier gesehen haben. — Im *Künstlerhause* interessierte neben Sonderausstellungen von *Skarbina* und *Dill* vor allem eine große Kollektion von *Adolf Hölzel*, der noch niemals in Berlin so ausführlichen Bericht über sein Schaffen gegeben hat. Man sieht eine gut gesiebte Auswahl von Werken seiner ersten Periode, deren Ausgangspunkt Dachau-Dill war, in denen er sich aber schon in der Art, wie er seinem Meister folgte, als ein ganz eigenes Temperament zeigte, das sich über die schottische Lyrik Dills zu Impressionen von trotziger, oft ungebärdiger Kraft fortreißen ließ. Ein Naturempfinden, das sich draußen in freier Landschaft am frischen Quell genährt hat, äußert sich in diesen lapidaren Bildern, die leuchtende Sonnentage ebenso beredt abspiegeln wie graue Dämmerstimmungen. Dann melden sich die Bilder aus Hölzels Stuttgarter Zeit zum Worte, die noch weiter und selbständiger ausgreifen; kostbar zumal ist darunter ein großes Gemälde von Cannstadt, dessen Dächer und Türme sich im Wasser spiegeln, nun einmal fast ganz in braungrauen Tönen komponiert, also nicht so reich im koloristischen Gehalt, aber in der Größe der Anschauung und Energie des Ausdrucks von fern an Jakob Maris' holländische Stadt- und Flußbilder erinnernd. Schließlich eine Anzahl sehr merkwürdiger stilisierender Entwürfe biblischer Szenen, nur in breiten Farbenflächen aufgebaut, von starkem Reiz für das Auge, ohne daß man sagen könnte, ob sich aus diesen wuchtig hingesetzten Skizzen etwas Rundes gestalten könnte. Jedenfalls wird es interessieren, wohin die glänzende Bravour Hölzels auf diesen Wegen gelangen wird. — Bei *Cassirer* findet man zurzeit neben einer umfangreichen Renoir-Kollektion und neuen Dingen von *Emil Pottner* eine Serie entzückender Arbeiten von *Karl Walser*, der im vergangenen Jahre mit dem Poeten Bernhard Kellermann eine Reise nach Japan unternommen hat und nun die künstlerischen Früchte dieser Fahrt vorlegt. Was diesen Notizen und Studien ihren Reiz und Wert gibt, ist, daß sie den Fehler vermeiden, den europäische Japanbesucher der Malerzunft so oft begehen: sich nun selbst in rascher Metamorphose in waschechte Söhne Nippons zu verwandeln und sofort zu zeichnen und

zu malen, als seien sie am Fuße des heiligen Berges Fûji geboren. Zumal die Deutschen bekommen im Stillen Ozean sogleich mongolische Schlitzaugen. Walser ging viel naiver zu Werke. Er zwang die Eindrücke in Japan unter seine Persönlichkeit, die er an den fremdartigen Vorwürfen erprobte. So faßte er leicht und graziös die ganze funkelnde Buntheit dieser fernen, phantastischen Welt, ihre Straßen und ihre Gärten, ihre Theaterspiele und ihren märchenhaften Feuerwerkzauber, ihr Alltagsleben und ihre Feste. Es sind Dokumente einer Reise und zugleich kostbare Impressionen voll tanzender Farbenspiele und bizarrer Linien. Alles schwebt als eine Folge glitzernder Impromptus zwischen Europa und Asien hin und her.

In der Münchener Graphischen Sammlung ist eine Auswahl der wertvollsten **Teigdrucke, Schrotblätter** und **Kupferstichinkunabeln** zur Ausstellung gelangt. Die Teigblätter gehören ihrer empfindlichen Technik wegen — es wurden gravierte Metallplatten, die mit Blattgold, Blattsilber oder Druckerschwärze bedeckt waren, in einer auf Papier aufgetragenen dünnen Teigschicht abgedruckt — zu den größten Seltenheiten der graphischen Inkunabeln. Die Münchener Sammlung kann sich rühmen, eine Anzahl sehr großer Seltenheiten zu besitzen. Auch die ausgestellten Schrotblätter sind zumeist Unika.

FORSCHUNGEN

Neues über Giovan Antonio Pordenone. In der Märznummer der Rassegna d'Arte veröffentlichte der feinsinnige und rührige Direktor der Uffiziengalerie Carlo Gamba einen reichillustrierten Aufsatz über Zeichnungen Giovan Antonio Pordenones, womit ein Anfang gemacht wurde, das zeichnerische Oeuvre des leider recht vernachlässigten Meisters zusammenzustellen. Über diese Vernachlässigung klagt Gampa mit Recht. Sie hat vor allem darin ihre Ursache, daß sich die Werke Pordenones an abgelegeneren, zum Teil schwer erreichbaren Orten befinden. Wenige führt der Weg ins Friaul, selbst die Zahl derer, die Pordenones großartige Fresken in Cremona und Piacenza besucht haben, mag relativ gering sein. Mit Grund bedauert Gamba, daß die größten italienischen Photographen Werke dritter und vierter Güte auf der venezianischen Terraferma aufgenommen haben, an Pordenones Fresken und Altarbildern aber achtlos vorübergingen, in Conegliano photographierten, aber nicht eine Aufnahme im nahen Colalto und Susegana machten und ebenso von Udine aus nicht San Daniele, Spilimbergo und Pordenone besuchten. Hoffentlich bietet sich bald eine Gelegenheit, diese Unterlassungssünden gut zu machen.

Uber das angeblich erste Werk Pordenones berichtete Lionello Venturi in der Arte (XI. fasc. VI.) Es befindet sich in Valeriano bei Spilimbergo, ein Fresko 1506 datiert, das man hinter einem Barockaltar entdeckte. Drei Heilige in fingierten Nischen sind dargestellt, Michael in der Mitte, links eine weibliche Heilige, rechts der Täufer. Also scheinbar ein Fresko, das ein Altarwerk, ein Triptychon ersetzen sollte, wie man das öfters findet. Nach L. Venturi ist das Fresko eine recht ungeschickte Arbeit, nicht nur ungeschickt, auch höchst altertümlich, vor allem im Technischen. Von »technica squarcionesca« spricht Venturi, der nun an die Prüfung des Freskos die Folgerung knüpft, Pordenone sei bei dem Lokalmaler Gian Francesco da Tolmezzo ausgebildet, hätte erst später seinen freien und großen Stil unter Pellegrino gefunden, habe nicht in jungen Jahren in Venedig studiert, wie das Morelli annahm. Ich glaube, der Fall bedarf der Nachprüfung Das, was L. Venturi von der Arbeit in Valeriano sagt, will schlecht zu den gar nicht so sehr viel später entstandenen Jugendarbeiten in Colalto passen, etwas wilden, aber sehr genialen Fresken. Die Inschrift, auf der die Zuschreibung des Dreiheiligenfreskos in Valeriano an Pordenone beruht, bedarf sorgfältiger Nachprüfung. Schon vor der von Venturi mitgeteilten Fassung treten Bedenken auf. Sie soll lauten: M. Durigo De / Lasin a fato far questo / S. Michiel per sua Devotione / MCCCCC. VI·adì·6./ Zuane Antonius De Sachis / abitante in Spilimbergo.

Auffallend ist, daß hinter der 6 nicht die zu erwartende Monatsangabe, sondern der Künstlername folgt. Ist die Inschrift hier fragmentarisch? Das hätte Venturi durch Punkte andeuten müssen. Lionello Venturi ist leider öfters etwas eilig. Sollte er falsch gelesen haben? Statt Zuane Zugno (giugno=Juni). Dann wäre es weniger sicher, daß der Maler Antonio de' Sachis wirklich identisch mit dem später berühmten Giovan Antonio de' Sachis ist. Diese Frage läßt sich nicht aus der Ferne, läßt sich nur in Valeriano beantworten. *Hadeln.*

Über Pisanello als Maler berichtet Biadego in dem 63. Band der Atti del Reale Istituto di Scienze, lettere ed Arti, p. 229 ff. Biadego versucht hier zunächst eine Datierung des bekannten Lobgedichtes des Humanisten Guarino, das Cesare Cavattoni 1860 publiziert und um 1433 datiert hatte. Im Gegensatz zu dieser und anderen Hypothesen, denen zufolge das Gedicht noch später entstanden sein sollte (Vasari-Venturi p. 39), führt Biadego den Nachweis, daß es zwischen Februar 1427 und April 1429 niedergeschrieben worden ist. Diese Datierung ist deshalb besonders wichtig, weil in dem Poem Pisanello ausschließlich als *Maler* gepriesen und seiner Tätigkeit als Medailleur in keiner Weise gedacht wird. Tatsächlich besitzen wir ja erst aus dem Jahre 1438 die erste datierbare Medaille. Biadego zeigt nun an der Hand dieser Tatsachen, daß das Lobgedicht im wesentlichen sich auf die Fresken Pisanellos im *Palazzo ducale* bezieht, die darnach zwischen 1420 und 29 entstanden sein müssen. Auch der in dem Gedicht erwähnte heilige Girolamo muß um diese Zeit gemalt worden sein. Die Entstehung der Verkündigung in S. Fermo maggiore in Verona ist nach Biadego in die Jahre 1430—1440 zu setzen. *Fritz Burger.*

Neue Tatsachen auf dem Gebiete der Schlüter-Forschung sind von Baurat Cuny in Elberfeld als Ergebnis langjähriger Studien ergründet worden, über die die »Köln. Ztg.« berichtet und die der Forscher in Buchform herausgeben wird. Cuny weist auf Grund zweier nachweislich von ihm geschaffenen Bauwerke einen Bildhauer *Andreas Schlüter den Älteren* nach in Danzig, der in der Zeit von 1640—52 dort tätig gewesen ist und die Patrizierhäuser Jopengasse 1 und Brotbänkengasse 28 erbaut und mit Steinbildwerken geschmückt hat. An erstem zeigt sich das ungewöhnlich große Können dieses Meisters an den Einzelheiten der Front, wobei namentlich die verschiedenartigen Medaillonbildnisse und Büsten antiker Helden, Kriegertypen aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges sowie von Weisen und kronengeschmückten Königen für die Geschichte der deutschen Plastik von hervorragender Bedeutung sind. An dem zweiten sind es ebenfalls zwei Medaillons antiker Helden, die mit den vorigen eine Entwickelungsreihe ergeben, die in Auffassung und Ausdruck unmittelbar zu den Masken sterbender Krieger an den Fensterschlußsteinen des Hofes im Berliner Zeughause hinüberleitet. Außer diesem älteren Schlüter weist Cuny einen *jüngeren Andreas Schlüter* in Danzig nach, welcher der nachmals berühmte Hofbaudirektor Friedrich I. gewesen sein soll. Er erklärt ihn als geborenen Danziger, als Sohn jenes A. Schlüter des Älteren und setzt seine Geburt um das Jahr 1640 an. Die geistige Verwandtschaft zwischen den Bildhauerwerken der beiden Andreas Schlüter sei unverkennbar. Durch sie sei der Danziger Kunst eine Wertschätzung gesichert, die ihr fortan eine wichtige Stellung in der deutschen Kunstgeschichte anweist in ihrer Bedeutung für die Entwickelung der figürlichen Plastik

VERMISCHTES

× Die **Kunstdeputation der Stadt Berlin**, die jüngst auch *Franz Skarbina* und den Bildhauer *Fritz Schaper* als Bürgerdeputierte in ihren Kreis gezogen hat, beschloß in ihrer letzten Sitzung, 12000 Mark für Ehrenpreise zu bewilligen, die auf der Großen Berliner Kunstausstellung verteilt werden sollen, außerdem 7500 Mark für einen Wettbewerb auszusetzen, um ein großes Gemälde für den Neubau des Friedrichs-Gymnasiums in der Albrechtstraße zu erlangen. Der erste Entschluß, so verständig die darin zum Ausdruck kommende Tendenz ist, erregt allgemein Befremden, weil die Stadt Berlin dadurch ohne Not das schlechte Beispiel der preußischen Staatsregierung nachahmt, in einseitiger Weise die genossenschaftliche Ausstellung zu berücksichtigen und die Sezession von ihren Zuwendungen auszuschließen. Man erwartet eine Korrektur dieser Bestimmung.

o **Düsseldorf.** In den ersten Apriltagen ist das neue Warenhaus Tietz, die letzte große Schöpfung von **J. Olbrich**, dem öffentlichen Verkehr übergeben worden. Wer sich von den Verdiensten des Wertheimschen Warenhauses um die Hebung künstlerischer Kultur in Berlin überzeugt hat, wird mit Interesse erfahren, daß auch in dem Düsseldorfer Hause eine **Kunstausstellung** eingerichtet worden ist. Liebermann, Orlik, Trübner, August Kraus, von Düsseldorfern Clarenbach, Bretz, die beiden Sohn-Rethel und viele andere anerkannte Meister der jüngeren Schule hatten die erste Ausstellung beschickt.

× **Eine Präsidentengalerie des Deutschen Reichstages** wird in den nächsten Wochen im Schreibsaal des Reichstagsgebäudes zur Aufstellung gelangen. Die lebensgroßen Porträts stammen von den folgenden Künstlern: Walter Witling in Dresden (der erste Präsident Dr. v. Simson), Maler Albrecht in Charlottenburg (v. Forckenbeck), Willi Döring (O. Th. v. Seydewitz), Adolf Schlabitz (Graf Arnim-Boitzenburg), Konrad Wiederhold in Danzig (v. Goßler), Frau Sophie Koner (v. Levetzov), Willi Pape (Frhr. v. Buol und Graf Ballestrem), Ludwig Noster (Graf Stolberg-Wernigerode, der jetzige Präsident).

× Die **Sachverständigenkommissionen bei den Berliner Königl. Museen** sind für die Zeit vom 1. April 1909 bis 31. März 1912 neugebildet worden. Die Mitglieder der Kommission für die Gemäldegalerie sind: Geheimrat Bode, Prof. Knaus, Graf Harrach, Geheimrat v. Tschudi und Prof. Wölfflin.

× Dem Berliner Stadtbaurat **Ludwig Hoffmann** ist von Magistrat und Stadtverordnetenversammlung die Genehmigung erteilt worden, den Staatsauftrag zur Ausführung der *Messelschen Museumsentwürfe* anzunehmen.

o Die **Vereinigten Deutschen Werkstätten** (München, Berlin, Bremen, Hamburg) haben jetzt auch in **Köln** eine Niederlassung eröffnet. Die schnell beliebt gewordenen »Typenmöbel« Bruno Pauls scheinen gerade für die Kölner Verhältnisse ein großer Gewinn. Es sind zwanzig Räume in einem nahe der Hohestraße gelegenen Hause mit großem Geschick eingerichtet worden; neben Paul ist u. a. auch Th. Th. Heine vertreten. Eine in Weiß und Gold gehaltene Eintrittshalle zeigt in Vitrinen mit unsichtbarer Lichtquelle zahlreiche »objets d'art«, raffinierte moderne Perlenstickereien Münchener Abkunft, japanische Bronzen und Lacke, künstlerische Keramik und Schmuck, lauter Gegenstände eines gesteigerten Luxusgefühles, wie es dem etwas derben Geschmack des Stadtkölners noch zu vermählen ist. Die einheimische Presse hat dem neuen Unternehmen eine sehr freundliche Aufnahme bereitet; möchte nun auch das Publikum, nicht nur das kölnische, sondern das rheinische im weitesten Sinne dafür Sorge tragen, daß die eminente Arbeitsleistung der »Werkstätten«, die schon allein in der Einrichtung ihrer neuen Niederlassung steckt, nicht ungelohnt bleibe.

× Ein großes **Kunstausstellungsgebäude** soll in **Stuttgart** auf dem Platze des abgebrannten alten Hoftheaters errichtet werden. Theodor Fischer ist beauftragt worden, vorläufige Pläne für den Bau herzustellen.

Zu den letzten amtlichen Betätigungen Präsident Roosevelts gehört die Gründung eines »**Council of Fine Arts**«, das alles, was die Regierung in Kunstangelegenheiten angeht, wie z. B. Errichtung von neuen Gebäuden, Ausschmückung von Regierungsgebäuden, Errichtung von Denkmälern usw., unter sich haben soll. Die Bundesregierung von Washington hat bis jetzt sozusagen nichts, sicherlich nichts Gutes, für die künstlerische Kultur getan. Man sollte hoffen, daß durch diesen Schritt eine neue Ära eingeleitet wird.

Mr. Frank Weitenkampf, Kurator der graphischen Sammlungen der New York Public Library, veröffentlichte einen interessanten Band unter dem Titel »How to Appreciate Prints« (New York 1909). Das Buch ist für das große Publikum berechnet, aber der die Modernen Meister behandelnde Teil wird auch für den Kunsthistoriker interessant sein. Das Buch gehört zu den wertvollsten amerikanischen Publikationen auf dem Gebiete der Kunstliteratur.

Morton H. Bernath.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 25. 7. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

NEUERWERBUNGEN DER HAMBURGER KUNSTHALLE

Seit Ostersonntag sind die neuen Erwerbungen der Kunsthalle öffentlich ausgestellt. Die Neuanschaffungen und Geschenke seit Januar 1907 sind zur geschlossenen Gruppe vereinigt und umfassen einige sechzig Bilder. In der räumlich beschränkten Kunsthalle hängen sie unter sehr ungünstigen Bedingungen provisorisch im Treppenhause.

Die bedeutendsten Werke unter den neuen Bildern sind Leibls schönes Porträt der Gräfin Rosika Treuberg, das auf der Berliner Secession 1908 ausgestellt war, und Marées' Bildnis des Bildhauers Knoll, das in den sechziger Jahren entstanden ist. Es war gleichfalls kürzlich auf der Marées-Ausstellung in Berlin (Nr. 47 des Marées-Kataloges) zu sehen und nimmt unter seinen Porträts eine hervorragende Stelle ein. Während Leibl in der Kunsthalle bereits gut vertreten ist (Tante des Künstlers; Drei Frauen in der Kirche; Kopf eines Wildschützen; Inntaler Bäuerin) ist mit Marées kaum ein Anfang gemacht. Zu dem farbig sehr reizvollen Entwurf zum Bad der Diana von 1863 (Nr. 40 des Kataloges) und dem Bildnis des Malers Niemann aus dem gleichen Jahre (Nr. 43), einem wenig selbständig erfaßten Bildnis, das noch in der Schultradition steckt, gesellt sich als interessantes Gegenstück das Bildnis des Bildhauers Knoll, mit einer großen Ökonomie der Mittel gemacht, das Marées schon auf eigenen Wegen zeigt.

Das Stilleben wird in Hamburg besonders gepflegt. Die Sammlung wurde durch einige neue schöne Exemplare bereichert: ein Fischstück von van Beyeren, der auf außerholländischem Boden verhältnismäßig wenig vertreten ist. In seinen reizvollen rosa-grauen Tönen für den Meister sehr charakteristisch. Zu den neueren Meistern leitet über ein Blumenstück von Fantin-Latour und ein Stilleben von Thoma: Wiesenblumen in Gläsern. Ein sehr schönes Frühbild; die Farbenskala steigt von einem hellen Bräunlich-Rosa bis in ein dunkles Braunrot, dazwischen gelbe und hellblaue Farbentupfen (Hahnenfuß und Vergißmeinnicht), die Silhouette interessant und bewegt. Ein flockig behandeltes Fruchtstück von Trübner mit großen malerischen Qualitäten zeigt ihn von Schuch abhängig. Rote, gelbe und grüne Äpfel auf Zinntellern, ein Zinnkrug auf weißer Tischdecke gegen grauen Hintergrund. Motiv und Behandlung beweisen den Zusammenhang. Dazu gesellen sich Blumenstücke von Hamburger Malern: Ernst Eitner und W. Wulff.

Abgesehen von Thoma, Trübner und Steinhausen, von dem eine größere Landschaft und sechs kleinere Studien angekauft wurden, sind unter den Neuerwerbungen von lebenden Malern nur die Werke Hamburger Künstler berücksichtigt. Zu den Hamburgern zählen auch Graf v. Kalckreuth (Bildnis des Präsidenten Sieveking) und W. Wulff (das bereits erwähnte Stilleben und eine Landschaft »Vor den Eckfenstern«), die seit kurzem in der Nähe Hamburgs leben. Ihre Kompositionen, denen sich Bildnisse von Ernst Eitner (Professor Metz) und Ahlers-Hestermann (Gustav Falke) anreihen, sowie Landschaften von Oderich, Schildt, Rotte, gehören zu der seit Jahren gepflegten *Sammlung von Bildern aus Hamburg.* »Diese Werke hamburgischer Künstler werden«, wie es in einem von der Leitung der Kunsthalle verfaßten oder inspirierten Artikel im Hamburgischen Korrespondenten (vom 11. April 1909) heißt, »wie in den früheren Fällen dem Besitz der Kunsthalle unter dem Vorbehalt eingereiht, daß sie unter Umständen später durch andere Werke derselben Künstler ersetzt oder zur Ausschmückung der Empfangs- und Sitzungszimmer in hamburgischen Staatsgebäuden verwendet werden.« Angesichts der Qualität einzelner Bilder scheint dieser vorsichtige Vorbehalt nur allzu gerechtfertigt.

Um mehrere Bilder wurde die *Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg* bereichert. Genannt seien aus dem 17. Jahrhundert ein kleines Seestück von Stuhr (Mittelmeerküste), aus dem 18 zwei Historienbilder aus der Ilias von Johann Heinrich Tischbein und ein kleines Herrenporträt von Ludwig Eckhard, dem Verfasser der »Hamburgischen Künstlernachrichten«. Qualitativ und quantitativ besser ist das 19. Jahrhundert vertreten. Otto Speckters »Weide vor dem Dammtor« 1856 beansprucht mehr als nur lokalgeschichtliches Interesse. Von seinem Sohne Hans Speckter sind zwei neue Bilder erworben: »Galerie des Hamburger Stadttheaters« und »Korridor mit dem Mann, der sich die Pfeife anzündet«. Ein kräftiger Zusammenklang in rot und gelb. Ferner eines der Hauptwerke von Hermann Kauffmann »Stürzende Buche«. Sehr viel Reiz haben zwei kleine Land-

schaften von J. C. Eduard Averberg (1811—1868), einem Hamburger Künstler, der bisher in der Sammlung nicht vertreten war, während Christian Morgensterns »Blick über die Alster« von 1825, in der Hauptsache als wohl frühestes selbständiges Ölbild des damals 20jährigen Malers interessiert. Ein farbig ganz reizvolles Kinderbildnis von Julius Asher von 1838 und »Alte Eichen« von Valentin Ruths seien unter den Werken älterer Hamburger noch genannt.

Eifrig werden die deutschen Landschaften von 1800—1850 seit Jahren in der Kunsthalle gesammelt. Die bedeutendsten unter den neuen Erwerbungen sind: »Hafen von Greifswald« von Kaspar David Friedrich, der aber in Hamburg bereits mit interessanteren und charakteristischeren Bildern vertreten ist. W. v. Kobells »Landschaft vom Tegernsee« um 1800 ist sehr frei von der Tradition des 18. Jahrhunderts und antizipiert im Verhältnis von Luft- und Wassertönen Trübners beste Wirkungen. Von Heinrich Reinhold, der in der Kunsthalle bereits vertreten ist, wurden fünf kleine, sehr charakteristische Landschaften um 1822/23 erworben. Trotz ihrer geringen dimensionalen Größe spricht aus einzelnen ein Sinn fürs Monumentale. —

Die Berliner Franz Krüger und Steffeck waren bis jetzt in der Kunsthalle nicht vertreten. Von Krüger wurde ein kleines Pferdestück erworben, von Steffeck zwei sehr schöne Pferdebildnisse, Araberfuchs und -schimmel, die ihm seinerzeit in Paris die goldene Medaille eingetragen haben, und ein frisch empfundenes »Waldinnere«, das Liebermann ahnen läßt. — Steffecks Bilder leiten zu Erwerbungen späterer Meister über, zu Schuchs »Sandgrube im Walde« mit intensiv leuchtendem Gelb und Grün und zu drei Landschaften von Spitzweg. Die eine: Ausflügler, die einen Berg hinaufsteigen, aus amerikanischem Privatbesitz, ist bisher in Deutschland unbekannt geblieben.

Aus englischem Privatbesitz stammt »Christus und der reiche Jüngling« von Overbeck. Gemälde von ihm sind selten; es hat malerische Qualitäten und gehört zu den wenigst unerfreulichen unter den religiösen Kompositionen der Nazarener. In England scheint das Bild populär gewesen zu sein, wie verschiedene Reproduktionen in Zeitschriften beweisen.

ROSA SCHAPIRE.

DIE QUELLEN DER MITTELALTERLICHEN KUNST

(Zum neuen Buch Émile Mâles.)[1]

»L'art réligieux du XIII[e] siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration« war der Titel des Werkes, das Émile Mâles Namen mit einem Male in die Reihe der ersten Kunstforscher der Gegenwart rückte. Nun kommt die Fortsetzung der großen Arbeit. **»L'art Réligieux de la fin du Moyen Age«.** Die Bedeutung der darin dargelegten Forschungen ist kaum zu überblicken. Eine solche Fülle von feinsinnigen Beobachtungen, gelehrten Darlegungen mit der größten Originalität vorgetragen, wie es kaum je in einem Werk über mittelalterliche Kunst geschah. Mâle scheidet jede stilkritische oder historische Betrachtungsweise aus, er wendet seine ungeteilte Aufmerksamkeit dem Studium der Quellen der Inspiration der mittelalterlichen Kunst zu. Er faßt die Kunst des Mittelalters als ein organisches Ganze auf und sein Werk kann mit einem System der Philosophie verglichen werden: es ist allumfassend. Grundlegend ist gleich der erste Teil des Werkes, der dem Einfluß der Mysterien auf die mittelalterliche Kunst gewidmet ist. Mâle ist wohl der erste, der nicht nur dabei bleibt, die allgemeine Bemerkung zu machen, daß die Mysterien die mittelalterliche Kunst beeinflußt haben, sondern diesen Einflüssen bis aufs Genaueste nachgeht. Das Buch der »Meditationes«, das, im 13. Jahrhundert entstanden, gewöhnlich dem Bonaventura, obwohl aller Wahrscheinlichkeit nach ohne Grund, zugeschrieben wird, hat die ganze Auffassung der Mysterien, wie dies Mâle mit schlagenden Beweisen (p. 14 ff.) darlegt, bestimmt. So hat es, eigentlich auf dem Wege der Mysterien, auf die mittelalterliche Kunst ungeheuer eingewirkt. Solch wichtige Darstellungen wie die Pietà gehen allein auf ihn zurück. Von den Mysterien (und Pseudo-Bonaventura) wendet sich Mâle der pathetischen Note zu, die die religiöse Kunst des ausgehenden Mittelalters in einem großen Grade beherrscht. Während das hohe Mittelalter das Christentum in der Kunst mit einem Nimbus von Güte, Milde und Liebe umgab und den Tod nur selten in religiösen Darstellungen heranzog, zeigt uns die Kunst des späteren Mittelalters eine Sucht nach dem Tragischen und Düstern. Martyrien, die früher von einer Poesie von Seligkeit erfüllt waren, werden realistisch dargestellt; mit der verklärenden Kunst des 13. Jahrhunderts verglichen, wirken sie tief ergreifend, aber auch oft schauerlich. Der Jesus des hohen Mittelalters, der *magister mundi,* wird zum großen Leidträger, der für die Sünden aller Menschen vor den Augen der Gemeinde blutet. Und dieser Zug geht durch die ganze Kunst des ausgehenden Mittelalters. Mâle verfolgt ihn bis in die kleinsten Details. Wie die Darstellungen der heiligen Legenden sich mehr und mehr auf die ausführliche Erzählung der Martyrien konzentrieren, so das Leben Jesu, das vorher der Hauptsache nach in heiteren Szenen, die sich an die hohen Feste knüpfen, dargestellt ward, sich allmählich fast ganz auf die Passion beschränkt. Dieser tragische, schmerzhafte Zug zeigt sich auch in der zeitgenössischen Literatur. Kein größerer Gegensatz, als der zwischen der ruhigen Größe der Doktoren des 11. und 12. Jahrhunderts und der nervösen Sensibilität, die sich in der religiösen Literatur mit dem Heiligen von Assisi auf einmal geltend macht.

Aber mit dieser pathetischen Note zusammen erscheint Hand in Hand ein anderes Charakteristikum, das der religiösen Kunst bis dahin fremd war: die menschliche *Tendresse.* Es ist schwer, das Wort in dem Sinne, wie es Mâle gebraucht, zu übersetzen. Die Zärtlichkeit und die Liebe, die in den spätmittelalterlichen Darstellungen der Mutter Gottes, der Kindheit Jesu usw. zutage tritt, ist ebenfalls dem Einflusse der Franziskaner, ganz besonders dem der *Meditationes* zuzuschreiben. Diese Auffassung sticht grundsätzlich von der hieratischen Art des früheren Mittelalters ab. — Der Anblick der Heiligen in den Darstellungen des späteren Mittelalters ist ebenfalls ein anderer, als in der vorhergehenden Zeit. Früher waren sie über Zeit und Ort erhaben, sie bewegten sich in ihren langen Tuniken über den Generationen, die sich zu ihren Füßen erneuerten. Mit dem Ausgang des 14. Jahrhunderts werden sie auf einmal menschlich, sie nehmen die Kleidung, die Gebärden der Umgebung an. Ihr Äußeres ändert sich mit der Mode der Zeit. Nicht nur die Tracht, aber auch die Physiognomie dieser spätmittelalterlichen Heiligen hat einen ausgesprochen nationalen Charakter. Die Szenerie, in die die Miniaturisten des 15. Jahrhunderts die Christen- und Hei-

1) Emile Mâle: L'art réligieux de la fin du Moyen Age. Paris, A. Colin, 1909. 25 Frcs.

ligenlegenden verlegen, ist die der blühenden Täler der Touraine oder der Indre, und diese Heiligen wurzeln bodenstämmig in der Heimatserde. Die Hauptrolle der Heiligen während dieser Periode war die der Beschützer der Städte, Genossenschaften und Einzelindividuen. Wie sie diese Rolle spielten, zeigt uns Mâle in dem Kapitel »*Les aspects nouveaux du Culte des Saints*«. Es ist hier nicht der Ort, seinen Ausführungen im einzelnen zu folgen.

Die große Bedeutung, die der Symbolismus in der Kunst des Mittelalters hat, bleibt während dieser Epoche ungeschmälert. Aber während der Symbolismus des 13. Jahrhunderts (wie er zum Beispiel auf den Fassaden der großen Kathedralen zutage tritt) ein geschlossenes System darstellt, tritt mit dem 14. Jahrhundert eine Verwirrung desselben ein. Die Fassaden der Kirchen, die während des 14. Jahrhunderts errichtet wurden, zeigen nicht die Spur eines großen leitenden Gedankens, der die Fassaden von Amiens oder Chartres zu Enzyklopädien macht, die auf jede Frage des Gläubigen Antwort bergen. »Alle die Schöpfungen des ausgehenden Mittelalters, noch so groß an Umfang, stellen sich fragmentarisch vor: es sind immer nur vereinzelte Kapitel, niemals eine vollständige Erzählung. Die Kunst vergißt, daß sie dem Unwissenden ein Resumé alles Wissens schuldet. Die Kunstwerke dieser Periode bezeugen nicht mehr die Geistesmacht der Ordnenden, sondern nur die Frömmigkeit — und manchmal auch den Hochmut — der Brüderschaften, der Einzelnen und der Könige.«

»Le soleil gothique se couche derrière la gigantesque presse de Mayence«. Diese Worte des Genius Victor Hugos geben den Kern aller Betrachtungen über die Auflösung der mittelalterlichen Weltanschauung. Und mit ihr ging auch die mittelalterliche Kunst zu Ende. Am interessantesten ist dies zu beobachten an dem Umstand, daß während des hohen Mittelalters die Kathedrale die Lehrerin der Masse war, und ihre Fassade die Bibel der Armen; so übernimmt der Holzschnitt, und mit ihm die Buchdruckerkunst, die Verkünderin neuer Zeiten, diese Rolle. Die illustrierten Bücher des 15. Jahrhunderts sind dem Geiste nach mittelalterlich, und Werke, wie die »Heures de Simon Vostre« verfolgen die Absichten und entsprangen dem Geiste des hohen Mittelalters. Mâle widmet in dem Kapitel über das menschliche Leben, die Tugend und die Sünde in der religiösen Kunst des ausgehenden Mittelalters längere Analysen dem Inhalte dieser illustrierten Bücher.

Die Darstellung des Todes in einer realistischen Weise fängt mit den letzten Jahren des 14. Jahrhunderts an. Während des ganzen 15. Jahrhunderts spielt der Tod in Literatur wie Kunst eine bedeutende Rolle, im Gegensatz zu den vorhergehenden Zeiten, wo er selten und dann auch in einer ruhigen, verklärten Weise dargestellt ward. Mâle gibt in seinen Kapiteln über den Tod und das Grabmal sehr interessante Ausführungen, wie z. B. über den Einfluß der Bußprediger auf die Entstehung der Totentanzlegenden, über die Ars moriendi und ihre Illustrationen usw. Das Kapitel über das Grabmal stellt uns die Entwickelung desselben während des späten Mittelalters in einer sehr anschaulichen Weise dar. Das vorletzte Kapitel ist den Darstellungen des letzten Gerichts gewidmet. Die Apokalypse war niemals mehr gelesen, als während des 15. Jahrhunderts, und kein anderes Zeitalter hat sie häufiger in der Kunst dargestellt. Diese Darstellungen gipfeln in Dürers Apokalypse, die von Mâle ausführlich analysiert wird und deren Einfluß er in Deutschland und Frankreich nachweist. Dies war vielleicht die letzte große Leistung mittelalterlicher Kunst.

Das letzte Kapitel endlich bringt uns die Gründe der Auflösung der Kunst des Mittelalters vor Augen. Das Konzil von Trient hat zwar die religiöse Kunst vor den ikonoklastischen Tendenzen der Protestanten gerettet, aber nur um sie gänzlich umzugestalten. Die 25. Lektion des Tridentiner Konzils sagt: »Das heilige Konzil verbietet, daß man in einer Kirche irgend ein Bildwerk aufstellt, das an ein falsches Dogma erinnert und das die Einfältigen verführen könnte. Man soll jede Unreinheit vermeiden und die Bildwerke dürfen keine herausfordernden Züge tragen. Um diese Entschlüsse zur Geltung zu bringen, verbietet das heilige Konzil an irgend einem Orte, auch in den Kirchen, die der Aufsicht des Ordinarius gar nicht untergeordnet sind, ungewöhnliche Bildwerke aufzustellen oder aufstellen zu lassen, ohne die Gutachtung des Bischofs.« Das Resultat war eine strenge Kontrolle der kirchlichen Kunst, die in Molanus, des großen Löwener Gegenreformators »De historia sanctarum imaginum et picturarum« am anschaulichsten zur Geltung kommt. Mâle zeigt klar an der Analyse dieses Werkes, wie die Gegenreformation die kirchliche Kunst ihrer Symbole beraubt, wie er alles, was mit dem Wortlaut der Evangelien nicht übereinstimmt, aus der Kirche verdammt wissen will. Damit war mit der mittelalterlichen Ikonographie, und mit ihr mit der mittelalterlichen Kunstanschauung, denn die beiden sind untrennbar, endgültig aufgeräumt worden.

In dieser Besprechung habe ich den Versuch gemacht, den Inhalt des Werkes anzudeuten. Es ist natürlich unmöglich, an dieser Stelle auf die Einzelheiten einzugehen. Es soll nur noch gesagt werden, daß es in Frankreich kaum ein nennenswertes Kunstwerk gibt, das Mâles Augen entgangen wäre. Staunenswert ist die Fülle des Materials, das er aus den Manuskripten zu holen weiß. Mâles Methode ist, die Kunstwerke niemals isoliert zu betrachten, sondern sie durch die großen religiösen Bewegungen, durch die Werke der Theologen, Prediger und Moralisten zu erläutern zu suchen. Natürlich fehlt jede formale oder stilkritische Analyse in dem Werk, die man aber hier niemals suchen wird. Das Buch erschien in einer seiner Bedeutung würdigen Ausstattung. Druck und die zahlreichen Illustrationen sind tadellos. *MORTON H. BERNATH.*

NEKROLOGE

Am 30. April starb in München der bekannte Verlagsbuchhändler **Albert Langen,** der Begründer des seit dem Jahre 1896 erscheinenden »Simplicissimus«, im 40. Lebensjahre. Er war am 8. Juli 1869 in Köln geboren. Die Gründung seines Verlages fiel in eine Zeit, in der ein neuer Geist im künstlerischen und literarischen Leben sich durchzusetzen wußte. Langen hat es verstanden, für sein viel verehrtes und viel gehaßtes Blatt die bedeutendsten Karikaturisten Deutschlands und zum Teil auch des Auslandes zu gewinnen. Es sei hier nur an Namen wie Th. Th. Heine, Rudolf Wilke, Bruno Paul, E. Thöny, E. Heilemann, H. Zille, O. Gulbransson, Th. Steinlen erinnert. Auch Langens übriger Verlag, den Gebieten der Kunst und Literatur gewidmet, zeigt mit wenigen Ausnahmen anerkennenswerte Leistungen. Vor allem aber der »Simplicissimus« wird immer, wie man sich auch seinen Tendenzen gegenüber stellen mag, eine Zeiterscheinung von großer kulturgeschichtlicher Bedeutung bleiben.

PERSONALIEN

Mannheim. Zum Direktor der städtischen Kunstsammlung ist **Dr. Wichert,** Assistent am Staedelschen Institut in Frankfurt, ernannt worden.

DENKMÄLER

× Gelegentlich der diesjährigen Generalversammlung der Goethe-Gesellschaft, die wie stets am Ende der Pfingstwoche stattfindet, und bei der Geh. Hofrat Georg Treu

aus Dresden den Festvortrag über das Thema »Hellenische Stimmungen in der Bildnerei von einst und jetzt« halten wird, soll am 4. Juni auf dem Weimarer Friedhofe die feierliche Enthüllung des **Grabdenkmals der Frau von Stein** erfolgen. Am 6. Juni werden den Teilnehmern der Generalversammlung in dem neu hergestellten Theaterchen zu Lauchstädt bei Merseburg Festvorstellungen von Goethes »Pandora« und »Satyros« geboten, für die Henri van de Velde, Ludwig von Hofmann und E. A. Schmidt in Weimar die Dekorationen geliefert haben.

Ein **Denkmal für Berthold Auerbach**, das der Karlsruher Bildhauer *Hermann Volz* geschaffen hat, wird am 23. Mai in den Kursaalanlagen in Cannstadt bei Stuttgart enthüllt werden.

AUSGRABUNGEN

Ausgrabungen in Algier. Seitdem Adolf Schulten im Archäologischen Anzeiger (vom 4. September 1908) über die Ausgrabungen in Algier in maßgebender Weise berichtet hat, wovon an dieser Stelle (s Kunstchronik vom 9. Oktober 1908, Spalte 10/11) Vormerkung genommen wurde, ist von neuen Taten des französischen Regierungskomitees für die historischen Denkmäler Algiers, sowohl was Neuausgrabungen als was Konservierungsarbeiten betrifft, zu melden. — Es handelt sich, wie »The Nation« in zusammenfassender Weise mitteilt, hauptsächlich um römische Monumente aus den ersten christlichen Jahrhunderten; aber es gelang auch, gewisse Lücken in der Geschichte der Architektur der mohammedanischen Ära auszufüllen. — In Annuna sind die Straßen des alten Thilibis in einem Stadtgebiet von mehr als 7000 qm aufgedeckt worden. Im einzelnen sind die Dispositionen der städtischen Basilika, der Faustina gewidmete Inschriften mit Aufzählung der Stadtärzte, das Haus einer angesehenen Persönlichkeit, des Magisters Pagi, und drei im Hause eines Aedils in Stein eingegrabene Flächenmaße von Interesse. — Zu Mdaurisch (Madaura) fand man eine merkwürdige Inschrift, die das heidnische »diis manibus sacrum« mit dem christlichen »in pace fidelis« bei einem punischen Namen auf einem Grabstein vermischte. Zu Guelma war das Amphitheater zu Beginn des Jahres 1908 in geeigneter Weise wiederhergestellt worden, so daß Pariser Bühnengrößen im Mai vier klassische Stücke haben aufführen können. Römische Aquädukte, die über mehrere Kilometer laufen, und fast ganz erhaltene Reservoirs wurden zu Chemoraz und Setif (das Sitifis der Byzantiner) aufgedeckt, denen kaum etwas fehlt, um sie noch für die modernen Städte in Gebrauch zu nehmen. — General de Beylié, der durch seine erfolgreichen Ausgrabungen in Mesopotamien und dem französischen Ostasien bekannt ist, hat zu Kataa interessante mohammedanische Überreste aufgedeckt. Kataa, um 1007 n. Chr. gegründet, war die berberische Hauptstadt von Central Magreb, dem heutigen Algier. Arabische Autoren wissen von ihrem Glanz und Reichtum, was Schulen und Paläste betrifft, zu erzählen. Die Almohads von Marokko zerstörten im Jahre 1152 die Stadt, und die bis jetzt gefundenen Überreste datieren zweifellos aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, der am wenigsten bekannten Periode muselmännischer Kunst. Der dreifache Palast des Emirs, der in einen offiziellen, den Privatpalast des Fürsten und seinem Harem zerfiel, war 300 m lang und 170 m tief. Die Dekoration in blau und weißem Fayence, Stalaktitwerk, aus geformtem und bemaltem Gips (rot, blau, weiß und gold sind benützt), Marmorinkrustationen und Glaseinlagen, ist 300 Jahre älter als die Alhambra. Es läßt sich aus diesen Überresten erschließen, daß diese, einen Zweig der mohammedanischen bildende, Berbernkunst einen asiatisch-persischen Ursprung hatte und keineswegs, wie oft behauptet wurde, von der maurischen Kunst in Spanien herzuleiten ist. — Die Arbeiten bei dem gewaltigen Lager von Lambaesis, neben Novaesium und Carnuntum dem dritten bis jetzt bloßgelegten Legionslager der Kaiserzeit, schreiten weiter. Von Einzelfunden sind nur 50 kleinere von Nero bis Antoninus Pius datierende Silbermünzen zu erwähnen. Zweihundert Jahre lag die Legio III Aug. in diesem Lager in Garnison. — Aus Timgad, dem afrikanischen Pompeji, sind so viele Einzelheiten zu bemerken, daß der Korrespondent von »The Nation« fast darauf verzichtet und nur neue Straßenzüge, ein östliches Tor mit einer den Kaiser Marcus Aurelius als »Armeniacus« bezeichnenden Inschrift, neue Häuser, das christliche Kloster und Baptisterium erwähnt und Mosaiken, Inschriften und Museumsgegenstände im allgemeinen aufführt. Von großem Interesse ist die Disposition der antiken Kaufläden, auch der Zellen und Gänge im Kloster der byzantinischen Mönche, die ein zwar kleines, aber mit kaltem und warmem Wasser versehenes Badhaus hatten, also doch nicht so schmutzig waren, wie man gerne annahm. Die Bäder stoßen an das Baptisterium an, dessen mit Marmor und symbolischen Zeichnungen an den Seiten geschmücktes Bassin zwar sehr groß war, aber doch nicht tief genug zum Untertauchen (Kindertaufe? Erwachsenentaufe? — Bei der Unsicherheit der Chronologie darüber lassen sich Schlüsse nicht ziehen). Stufen führen hinab. *M.*

AUSSTELLUNGEN

× **Die Große Berliner Kunstausstellung 1909,** die am 1. Mai feierlich eröffnet worden ist, bedeutet in der Auswahl und Zusammenstellung des Materials wie im äußeren Arrangement ihren Vorgängerinnen gegenüber wieder einen bemerkenswerten Fortschritt. Was die Ausstellungen des letzten Jahrzehnts, namentlich die unter Artur Kampfs und Otto H. Engels Präsidium, angebahnt haben, ward nun, unter *Hans Looschens* Vorsitz, von der Kommission weitergeführt: eine geschmackvolle und zweckmäßige Umgestaltung der Räumlichkeiten im alten Glaspalast am Lehrter Bahnhof (dessen zahllose Umbauten seit 1886 zusammen fast eine Million Mark verschlungen haben!), eine rücksichtslosere Ausmerzung der massenhaft sich herandrängenden Mittelmäßigkeiten und Gleichgültigkeiten, und eine mehr planvolle, das Gute nachdrücklicher hervorhebende Anordnung des Materials. In allen diesen Programmpunkten ist man abermals ein tüchtiges Stück vorwärtsgekommen. Namentlich die Renovierung der Saalausstattung (die hauptsächlich der Architekt *Alfred Balcke* leitete), ist mit großem Geschick, vielfach mit Anlehnung an das Dresdener Vorbild, in Angriff genommen worden. Unverkennbar ist dabei, wie in der gesamten künstlerischen Produktion der hier vertretenen genossenschaftlichen Kreise, der starke Einfluß der modernen Bewegung. Die Hauptsäle der Großen Ausstellung bilden jetzt im Prinzip gar keinen Gegensatz mehr zu dem, was die Sezession lehrt. Nur graduelle Unterschiede walten noch, insofern als die freie sezessionistische Organisation kühner und unbekümmerter den sich ankündigenden neuen Tendenzen das Wort erteilen, Experimente, Wagnisse und Versuche zulassen kann, während hier solche verwegeneren Wünsche schweigen müssen. Doch in den Grenzen, die der genossenschaftlichen Ausstellung nun einmal gezogen sind, erreicht die diesjährige ein höchst respektables Niveau. Eine Reihe von Sonderveranstaltungen interessieren in erster Linie. Vor allem eine *Bildnisgalerie*, die (in dem sonst so unzulänglich besetzten »Ehrensaal«) ein halbes Hundert älterer und neuerer Künstlerporträts vereinigt, darunter sehr wertvolle Stücke und eine Anzahl guter Selbstbildnisse. Sodann Kollektivausstellungen von Werken der beiden im vergangenen Jahre verstorbenen

Berliner Bildhauer *Max Klein* und *Ferdinand Lepcke*, ferner von den Malern *O. H. Engel* und *Franz Hoffmann-Fallersleben* in Berlin, *Schönleber* in Karlsruhe, *René Reinicke* in München, *Dettmann* in Königsberg, *Carl Vinnen* in Osterndorf sowie *Hans Unger* und *Oskar Zwintscher* in Dresden, die vor allen andern Aufmerksamkeit erregen. Von auswärtigen Deutschen sind vertreten: der Karlsruher Künstlerbund (sehr vorteilhaft), die Wiener Kunstgenossenschaft (die sehr zurücktritt), die Düsseldorfer und die Münchner Korporationen (Genossenschaft, Luitpoldgruppe und die Gruppe »Bayern«). Unter den Berlinern treten von den Älteren namentlich Artur Kampf, Schulte im Hofe, Looschen selbst, die einstigen Brachtschüler (Langhammer, Licht, Hartig, Kayser-Eichberg), Schlichting, Uth, von den Jüngeren Max Fabian, Fritz Pfuhle, A. von Brandis und als Landschafter die Kallmorgen-Schüler (Wendel, Türcke usw.) hervor, denen sich eine ganze Anzahl neuer Begabungen anschließt. Der Schwerpunkt ruht auf den Porträts, in denen eine auffallende Verbesserung zu bemerken ist. Einige ausländische Werke, die man (ein bißchen wahllos) heranzog, tragen zu diesem Eindruck bei; Sargent vor allem ist mit einer Reihe hervorragender Bildnisse vertreten; Shannon, A. E. John und einige weitere Engländer schließen sich an. Die Sammlungen der Illustratoren, der Graphiker, der Architekten sind sehr wirkungsvoll untergebracht. In zwei kleinen Kabinetten führt der Berliner Stadtbaurat Ludwig Hoffmann einige seiner Hauptschöpfungen in Photographien vor. Die Plastik ist mäßig. Im Mittelpunkt der großen Skulpturenhalle steht des Dresdners Artur Lange Komposition »Quelle der Kraft«, jene Gruppe von fünf herkulischen jungen Männergestalten, die miteinander ringend eine Art Reigen schließen. — Eine willkommene Verbesserung weist auch der Katalog auf, der durch einen Satz in zwei Kolumnen handlicher geworden ist und der Anordnung der Kunstwerke in den Sälen folgt. — Bei der Eröffnungsfeier hielt Geh. Oberregierungsrat *Schmidt*, der Dezernent des Kunstressorts im Kultusministerium, der als Vertreter der Staatsregierung erschienen war, eine bemerkenswerte Rede. Geheimrat Schmidt wies auf die Hypertrophie hin, in die unser Ausstellungswesen geraten sei, und auf die Mißlichkeiten der großen Revuen, die heute vielfach Gegenstand der Kritik seien, meinte jedoch, Berlin könne seine umfassende sommerliche Kunstveranstaltung nicht einschränken, ohne an Prestige zu verlieren, solange die anderen deutschen Städte ihren status quo beibehielten. (Also eine Art »Abrüstungspolitik«-Standpunkt auf dem Kunstgebiet!) Der Redner sprach dann weiter von der Zerklüftung unserer Künstlerschaft, die gleichfalls ins Ausstellungswesen mit hineinspiele, und er nahm die Gelegenheit war, dem *Wunsch nach Frieden* Ausdruck zu geben, dem, wie man nach seinen Andeutungen schließen mußte, auch der *Kaiser* nahe stehe. Man weiß allenthalben, in wie tatkräftiger und verständnisvoller Weise gerade Geheimrat Schmidt seit Jahren bemüht ist, bestehende künstlerische Gegensätze auszugleichen, und man schuldet ihm für diese Tätigkeit, bei der er wohl mehr Gutes gewirkt hat, als die Öffentlichkeit weiß, lebhaften Dank. Aber so einfach wird es nicht sein, die Konflikte aus der Welt zu schaffen, eben weil sie doch nicht, wie Dr. Schmidt meint und aussprach, lediglich auf persönlichen und äußeren Mißhelligkeiten beruhen, sondern erheblich tiefer wurzeln. Zum Ausgleich könnte übrigens die Regierung sehr viel beitragen, wenn sie nicht wie bisher die Genossenschaft allein als Vertreterin der Künstlergilde und der Kunstinteressen betrachtete, sondern aus den Zuständen, wie sie sich einmal entwickelt haben, die Konsequenzen zöge und auch dem Künstlerbunde sein Recht zuerteilte.

Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes. In der Galerie Ernst Arnold zu Dresden hat der Deutsche Künstlerbund seine **zweite graphische Ausstellung** veranstaltet; die erste fand bekanntlich 1907 im Buchgewerbe-Museum zu Leipzig statt. Die gegenwärtige umfaßt gegen 1000 Blatt, die von rund 200 Künstlern herrühren und gibt ein sehr mannigfaltiges und anziehendes Bild des Standes der graphischen Kunst in Deutschland und Österreich vom rein künstlerischen Standpunkt aus. Unter dem rein Künstlerischen ist dabei zu verstehen, daß der Künstler als Erfindender oder in der Auffassung der Natur oder endlich in der Benutzung der technischen Ausdrucksmittel etwas Eigenes und Besonderes zu sagen hat. Auf peinliche Ausführung und photographische Treue in der Wiedergabe der Natur wird kein besonderer Wert gelegt; der Amorphismus, wie Carl Justi in einem Vortrage das formale Wesen der modernen Kunst einmal bezeichnete, d. h. die Abkehr von strenger Formengebung und einläßlicher Durchbildung, und die individuelle Auffassung herrschen entschieden vor. Das schließt natürlich nicht aus, daß auch *Otto Greiner* mit seinen virtuosen Studien zu der Hexenschule vertreten ist; denn Greiner hat stets etwas Eigenes und Bedeutendes zu sagen. Aber auch einzelne Vertreter der korrekten und sauberen Zeichnung nach der Natur, wie *Georg Jahn* und *Richard Müller* in Dresden, sind von der Jury zugelassen worden.

Zu bedauern ist ja, daß eine Reihe der bekanntesten hervorragenden Mitglieder des Künstlerbundes, wie Stuck, Kalckreuth, Böhle, Thoma, Steinhausen nur alte bekannte Sachen geschickt haben; sollte das Interesse an der Sache des Künstlerbundes bereits im Schwinden begriffen sein? Indes das Gesamtbild der Ausstellung hat dadurch nicht gelitten, sie bietet des Interessanten noch genug. Als die bedeutendste unter den neuen Gaben erscheint *Max Slevogts* Folge von lithographischen Illustrationen zu Coopers Lederstrumpf, ein Seitenstück zu seinen Bildern zur Ilias. Mit erstaunlicher Suggestivkraft schildert Slevogt nach dem Roman leidenschaftliche Szenen aus dem Leben der Indianer, ihre wilde Beweglichkeit, ihre triebhafte Grausamkeit, ihr temperamentvolles Aufgehen im Augenblick. Die flüchtigsten Eindrücke rasch vorübergehenden Handelns sind mit sicherem Auge und Stift erfaßt und packen uns durch die Lebendigkeit der Auffassung, die keinerlei Kompositionsgesetze und ähnliche Regeln zu kennen scheint und nur das Leben zu erhaschen strebt. Ahnlich lebendig und nur noch weniger auf das Einzelwesen als auf die Massen ausgehend sind *Max Liebermanns* Schilderungen aus dem Amsterdamer Judenviertel. Wie das ruhelos durcheinander wimmelt, ohne daß man eine einzelne Person zu unterscheiden vermöchte, das ist mit wenigen flüchtigen Strichen mit erstaunlicher Wahrheit wiedergegeben. Dagegen geht er in seinen holländischen Landschaften auf malerische Wirkungen in sanfter Abtönung von Licht und Schatten aus.

Die ausgeglichensten Leistungen, die dem schönheitsuchenden Auge den ruhigsten Genuß bieten, finden sich auf dem Gebiete der Landschaft, wobei alle graphischen Techniken gleichmäßig beteiligt sind. Voran steht die prachtvolle Zeichnung einer Eichenallee von *Louis Corinth*, die an Kraft innerlicher Auffassung ihresgleichen sucht. Nach Kraft der Stimmung und wirksamer Abwägung der Gegensätze der Licht- und Schattenmassen stehen *Richard Kaisers* Flußlandschaft, Am Bodensee, Bewaldeter Hügel in erster Linie. Ähnlich Bedeutendes in malerisch wirksamer Gesamtauffassung bieten *Otto Fischer*, *Peter Halm* (Feldkapelle) und *Hermann Gattiker*. Feinere Wirkungen und Stimmungen streben an *Heinrich Otto* (Schafe und Pferde, Vorfrühling, Heimkehrende), *Walter Conz*, *Hans v. Volkmann*, *Oskar Graf*, auch *Adolf Schinnerer*, der weite

Fernsichten mit wenigen Strichen vor unsere Phantasie stellt. Weiter treffen wir hier *Paul Baum,* der mit seinen dünnen Strichen und feiner Benutzung des Papiertons die ganze lichte Schönheit des Frühlings auf seine Blätter zu bannen weiß. Kräftiger treten uns in ihren gezeichneten Landschaften die Dresdner *Wilhelm Georg Ritter* und *Richard Dreher* entgegen, und sehr effektvoll tritt *Hans am Ende* auf mit seiner riesigen Landschaft Tief im Moor. Eine angenehme Überraschung endlich bieten die kräftig stimmungsvollen Landschaften des jetzt in Düsseldorf wirkenden Architekten *Wilhelm Kreis,* der seine Motive in den sächsischen Rokokogärten in Niedersedlitz und auf Schloß Moritzburg gefunden hat.

Zahlreicher und mannigfaltiger sind die Gaben und die Begabungen auf dem Gebiete des Figurenstücks, wo das behagliche Erzählen und die phantasievolle Erfindung ineinander übergehen. *Willy Geiger* und *Adolf Schinnerer,* die mit *Paul Baum* die Villa Romana-Preise erhalten haben, bilden merkwürdige Gegensätze. Schinnerer schildert in sinniger Einfachheit und idyllischer Schlichtheit die Schicksale des jungen Tobias, während er in der Simson-Folge etwas mehr Kraft entfaltet und Ansätze zu echt dramatischem Leben zeigt. *Willi Geiger* geht — ohne Nachahmer zu sein — in den Verwandlungen der Venus (nach Dehmels Dichtung) auf den Spuren Goyascher Phantasiekunst und schildert anderseits Szenen aus spanischen Stiergefechten mit prickelnder Lebendigkeit. An diese schließen sich als werdende Talente *Josef Uhl, Heinrich Wilhelm Wulff, Fritz Mutzenbecher, Emil Rudolph Weiß.* Wulff bietet in seinen eigenartigen Illustrationen zu den Grimmschen Märchen schon manches Gute; Uhl hat in seinen satirischen und witzigen Allegorien (Opfer der Narrheit, Lauf der Welt, Die Schande, Der Reiche) teils mehr, teils weniger Gelungenes, ähnlich Mutzenbecher (Der weiße Rabe, Spukgeschichten), der dabei noch auf malerisch geschlossene Bildwirkung ausgeht, und Weiß, der auch auf den Pfaden der Phantasie und Allegorie wandelt (Liebe, Tanz, Trostengel). Ein imponierendes Bild seines Könnens als Radierer gibt der Wiener *Ferdinand Schmutzer.* Neu sind die in Probedrucken vorhandenen beiden großen malerischen und eindringlich aufgefaßten Radierungen: »Klostersuppe« und »Prof. Chroback mit seinen Assistenten«, eine lebensvolle Anatomie, wie sie Rembrandt und andere alte Holländer gemalt haben. Nennen wir weiter die mit sicherem Wirklichkeitssinn wiedergegebenen Szenen aus dem Leben der Asphaltarbeiter von dem Leipziger *Otto Richard Bossert,* die feinen Exlibris von dem Worpsweder *Heinrich Vogeler* und von *Emil Orlik* eine Reihe teils japanischer, teils japanisierender Szenen sowie zwei charakteristisch aufgefaßte Bildnisse (Hermann Bahr und Karl Frenzel).

Auch in Zeichnung und Holzschnitt, teils schwarz, teils farbig, sind eine Reihe künstlerisch interessanter Leistungen vorhanden. So von *Max Klinger* ein intimes Bildnis seiner Mutter von 1887 und ein mehr plastisch empfundener prachtvoller weiblicher Kopf aus jüngerer Zeit, von *Ludwig von Hofmann* einfache Aktstudien und Skizzen zu Bildern, die schon das Wesentliche seiner Eigenart voll zeigen, von *Carlos Grethe* lebendig malerische Szenen aus dem Hamburger Hafen und von der Fischerei auf hoher See, von *Heinrich Zille* humoristisch-satirische Schilderungen aus dem Kleinleben in kolorierter Federzeichnung, von *Martin Brandenburg* ein großes effektvolles Blatt »Macbeth und die Hexen«, von *Rudolph Sieck* reizvoll idyllische farbige Zeichnungen »Herbst« und »Gärtchen im Vorfrühling« und von *Robert Sterl* einige nervöse lebendige Bildniszeichnungen (von Schuch und Dräseke) und andere. Besonders erfreulich ist dann die mannigfache Ausdrucksfähigkeit im Holzschnitt: hier ragen besonders *Wilhelm Laage* und *Margarethe Geibel* hervor. Jener weiß nur mit den Gegensätzen von schwarz und weiß starke Wirkungen hervorzubringen (»Garten im Winter«, »Kathedrale in Antwerpen« und andere). Margarethe Geibel aber arbeitet nicht minder geschickt in farbigem Holzschnitt: ihre Bilder aus dem Goethehaus zu Weimar veranschaulichen uns die geweihten Stätten ebenso wahr wie stimmungsvoll. Neben ihnen kommen in Betracht *Karl Schmoll von Eisenwerth* (besonders sein »Spaziergang«, »Im Garten«), *Walter Klemm* (»Pferdemarkt in Dachau«, »Allerlei Tiere«), *Otto Richard Bossert* (»Ländliche Szenen«) *Gustav Bechler* (»Hochgebirgsbilder«) und andere.

Wollten wir einigermaßen vollständig sein, so müßten wir noch viele von den ausstellenden Künstlern und den dargebotenen Werken nennen, zumal da wir wohl wissen, daß bei der Auswahl der persönliche Geschmack nicht ausgeschaltet werden kann und sicher gar mancher der nicht genannten das gleiche Recht auf Anerkennung hat wie die erwähnten. Denn der Gesamteindruck der Ausstellung ergibt ein erfreuliches Erstarken des künstlerischen Könnens und ein ansehnliches gemeinsames Niveau. *Paul Schumann.*

Schülerarbeiten aus englischen und amerikanischen Fach- und Kunstschulen, meist ausgeführte Arbeiten in verschiedenen Techniken, Metall, Email, Gewebe, Stickereien, werden zurzeit in den vorderen Ausstellungssälen des Berliner Kunstgewerbemuseums gezeigt. Aus der Königlichen Kunstschule in South Kensington sind Entwürfe zu dekorativen Figurenbildern und Radierungen bemerkenswert. Für den allgemeinen Zeichenunterricht brachte auf dem Londoner Kongreß besonders die amerikanische Abteilung wertvolle Anregungen, vor allem durch die Art, wie man auf allen Stufen versucht, die dekorative Auffassung und dadurch den Geschmack der Schüler zu fördern. Führend ist dabei die Kunstabteilung an der großen Lehrerbildungsanstalt der Columbia University in New York, unter Leitung von Mr. Arthur W. Dow. Aus dieser trefflichen Anstalt sind hier Zeichnungen sowohl der Lehrer wie der Kinder und älteren Schüler aus den zugehörigen Übungsschulen zu sehen. Alle Entwürfe kunstgewerblicher Art, einfache Gewebe und Wirkereien, Stickereien, Korbarbeiten, Holzschnitte, Schablonen, Tongefäße u. a., werden von den Schülern und Lehrern zugleich auch praktisch ausgeführt.

Die **Toorop-Ausstellung**, die in den Monaten Februar und März der rührige »Larensche Kunsthandel« in Amsterdam veranstaltet hatte, gestattete eine sehr gute Übersicht über das bisherige Werk dieses eigenartigen Künstlers, der in Technik und Wahl des Stoffes schon verschiedene Wandlungen durchgemacht hat. Die Arbeiten Toorops lassen sich in drei Gruppen scheiden, die im allgemeinen auch drei verschiedenen Perioden angehören, symbolische Kunst, Landschaft und Porträt. In der ersteren, der zeitlich frühesten, — die meisten zwischen 1892 und 97 entstanden — überwiegt durchaus das Gedankliche; die Kunst ist ihm da nur das Mittel zur Veranschaulichung seiner tiefsten Gedanken über das Leben; die Philosophie, die sich in diesen Werken ausspricht, ist eine pessimistische, die überall Leiden und Vergänglichkeit sieht. Die Technik ist hier eine mehr zeichnerische: scharfe Umrisse, mehr flächenhafte Behandlung wie bei den Japanern, keine räumliche Tiefe und wenig koloristisches Empfinden. Figurenbilder mit einer Häufung von stilisierten Gestalten, an denen eine gewisse Körperlosigkeit auffällt; die Menschen sind hier Schatten von Ideen, keine lebensvollen Individualitäten mit bestimmten Charaktereigenschaften, sondern ins Allgemeine erhobene Typen, Symbole. Diese Bilder leiden alle an einer gewissen Unentwirrbarkeit; die vielen Einzelfiguren, die alle miteinander verknüpft und

verschlungen sind, lassen es nicht zu einer einheitlichen Vorstellung kommen; für sich betrachtet sind sie oft von einem unbeschreiblich wehmütigen Reiz und lassen uns etwas von der tiefen, unentrinnbaren Tragik des Menschenlebens fühlen. In diese Gemälde hat der Künstler wohl am meisten von seiner Seele gelegt, einer ringenden, fragenden, leidenden und verzweifelt trostlosen Seele; hier findet er für die moderne Zerrissenheit neue Formen, im Gegensatz zu seiner letzten katholischen Periode, wo seine Persönlichkeit hinter den uralten Symbolen des Glaubens zurücktritt oder wo er sich vielleicht mit Gewalt in diese alten Formen hineinzwängt, in der Hoffnung, daß Alte zu neuem Leben zu erwecken. — Während Toorop in seinen symbolischen Werken ganz subjektiv ist, nur darstellt, was er in einsamen Stunden weltentrückten Denkens sah, ist er in den Landschaften und Porträts ganz objektiv, so daß man vor allem in den impressionistisch gemalten Landschaften das Werk eines ganz anderen Künstlers zu sehen glaubt; diese Landschaften aus den Jahren 1903—1908 zeugen wohl von seinem großen Talent, seiner Entwickelungsfähigkeit und Vielseitigkeit, aber sie lassen im allgemeinen kalt, weil ihnen Stimmungsgehalt und persönliche Note abgehen; es sind mehr Kunststücke als Kunstwerke. Die Farben sind, wie es das Verfahren des Pointillierens mit sich bringt, von einer außerordentlichen Leuchtkraft; bei holländischen Landschaften, wo die Luft stets von Feuchtigkeit erfüllt scheint, die die grellen Lokalfarben dämpft und alles auf einen weichen, warmen Gesamtton stimmt, wirkt diese scharfe Helligkeit obendrein etwas unwahrscheinlich. — Toorops Hauptstärke liegt in dem Porträt; was den Künstler in erster Linie interessiert, ist die Psyche des Menschen, die sich in den Formen und Linien des Gesichtes offenbart; ihn reizen daher stark ausgesprochene, bestimmte, kräftige und in sich gefestigte Charaktere und daneben Kinder, Individualitäten, in denen noch alle reichen Möglichkeiten des Lebens im Keime beschlossen liegen. Deshalb sieht man überhaupt keine konventionellen Typen, keine Allerweltsgesichter; all seinen erwachsenen Figuren haftet ein gewisser männlicher, unerschrockener Ernst an, der oft durch eine innere Freudigkeit verklärt wird, wie bei dem Bauernkopf: der Geist ist hier über weichliche Trauer und schwächliche Lust Herr geblieben, und das verleiht vielen seiner Menschen eine ganz eigene Schönheit, die Schönheit, die in der Widerspiegelung der durch Kampf und Leiden erlangten innerlichen Versöhnung und Beruhigung besteht; und jener Sicherheit verdanken diese Menschen offenbar ihren Glauben, was zuweilen durch kirchliche Attribute unterstrichen wird. Der eben erwähnte Bauer z. B. steht vor einem Fenster, durch das man einen hohen gotischen Kirchturm erblickt; oder gotische Architektur bildet den dunklen Hintergrund, wie bei der Porträtzeichnung der Frau L. H. Drabbe Bogaert (1899), oder aber die Dargestellten sind seine geistlichen Freunde. Die Tooropschen Gläubigen sind vorwiegend Kämpfernaturen; selbst in der ganz in ihr Ave Maria versunkenen, mit geschlossenen Augen knieenden Mädchengestalt drückt sich der Ernst einer mit dem Bösen ringenden jugendlichen Seele aus, und diese energische Konzentration im Gebet verleiht der zarten Figur einen besonderen ergreifenden Adel und stellt sie mit ihrer Bewußtheit den naiv-kindlich-schlichten Menschen der Primitiven würdig zur Seite. — Das Porträt hat Toorop von seiner ersten Zeit an gepflegt. Aus dem Jahre 1894 stammt der Kopf einer Schwester vom Roten Kreuz en profil, eigentlich farbige Zeichnung, wie so viele seiner Porträts, ausgezeichnet durch den Ausdruck schmerzlicher Erstauntheit, ein blasses, ernstes, noch jugendliches Gesicht. Die scharf und fein gezeichneten Bildnisse haben vor den mehr malerisch empfundenen pointillierten oder breit hingeworfenen Porträts den Vorzug größerer seelischer Vertiefung, doch läßt sich auch dem ganz modern gepatzten Bildnis des Expräsidenten Steyn (1905) eine gewisse nachdrückliche Wucht nicht absprechen. Wahre Meisterwerke sind zwei ältere Damen aus 1899 und 1908. Man kann nicht sagen, daß es angenehme Gesichter sind, aber sie fesseln den Beschauer unwillkürlich und zwingen ihn, sich in diese so scharf und sicher erfaßten Frauencharaktere zu vertiefen. Besonders das jüngere Bild, das Porträt der Frau de Vos van Steenwyck, ist bewundernswert durch seine Lebendigkeit und die Wiedergabe des Momentanen im Ausdruck; es ist im wahrsten Sinne ein sprechendes Bild. Die Züge sind scharf, sie wären fast hart zu nennen, wenn nicht eine gewisse Freude über einen Gedanken, einen witzigen Einfall die Straffheit der Gesichtsmuskeln etwas gelöst hätte. Die lebenssprühenden, schwarzen, fast stechenden Augen lachen geradezu und drücken Fröhlichkeit und eine harmlose Spottlust aus, wenn das Leben ihr auch scharfe Falten und Runzeln ins Gesicht geschnitten hat. Die würdige Dame ist schwarz gekleidet; über Schultern und Brust hat sie eine schwarze Mantille, die in zeichnerischer Hinsicht ein Meisterstück ist, und wie fein wirkt der Wechsel zwischen dem glänzenden Schwarz des Mantillenmusters und dem matten Schwarz des Kleides darunter. Der Hintergrund ist grün, wie auf vielen seiner Porträts. Kräftig modelliert, plastisch sind auch die dürren Hände mit dem etwas dicken grün-blauen Geäder. Durch die gerade, stramme Haltung wird der außerordentliche Eindruck körperlicher Rüstigkeit und geistiger Frische noch erhöht. Das Beste und Edelste, was aber Toorop wohl auf dem Gebiet der Seelenmalerei gelungen sein dürfte, sind seine außerordentlich delikaten und minutiös sorgfältigen Zeichnungen noch etwas herber, fast eckiger junger Mädchengestalten, die nicht Kind mehr sind, mit dem eigenartig komplizierten Gesichtsausdruck. Verwandt sind diese Figuren wohl mit den stilisierten weiblichen Figuren seiner symbolischen Gemälde, aber sie sind wahrer, einfacher, mehr der Wirklichkeit abgelauscht und packen dadurch umso mehr. Den unsagbaren Zauber unwissender reiner Mädchenhaftigkeit, der aber das dunkle Ahnen des schmerzlichen Lebensgeheimnisses ihr besonderes Gepräge verleiht, hat Toorop wohl zum ersten Male in der modernen Kunst in wunderbar feiner, diskreter Weise zum Ausdruck gebracht, und zwar ohne Anlehnung an präraffaelitische Vorbilder, wie das die Engländer taten, sondern ganz selbständig, nur von wirklich Geschautem ausgehend und dabei neue, bisher ungesehene oder unbeachtete Schönheit entdeckend. Diese Sachen stammen meistens aus den Jahren 1905 und 1906.

M. D. H.

SAMMLUNGEN

Neuerwerbungen des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Berlin. Als Geschenk des Herrn Benoit Oppenheim kam kürzlich aus englischem Privatbesitz eine Federzeichnung des älteren *Pieter Bruegel* in den Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts. Das Blatt, von ungemein hoher Bedeutung, das soeben von Friedländer im Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsmlgn (XXX, S. 153f.) besprochen und abgebildet wurde, stellt das Laboratorium eines Alchimisten dar. Die Zeichnung diente als Vorlage für einen mit der Adresse H. Cocks versehenen Kupferstich, der die Inschrift »Brueghel invē« zeigt, während die Zeichnung selbst »Brueghel 1558« signiert ist. Doch äußert Friedländer Zweifel an der Authentizität der Inschrift, die, wie er meint, vielleicht an die Stelle einer gleichlautenden echten Inschrift getreten ist. — Das Kabinett erwarb ferner eine mit dem Monogramm des Künstlers versehene Federzeichnung von *Hans Baldung Grien*, eine sitzende nackte Frau,

die vielleicht eine Hexe darstellen soll; weiter eine getuschte Kreidezeichnung, »Schafe«, von *Cornelis Saft-Leven*; einen Holzschnitt, Apostel Philippus, von *Jacob Cornelis von Amsterdam* und schließlich ein Exemplar des ungeheuer seltenen Lübecker Druckes vom Jahre 1486 »*Speyghel der Doghede*«. *H.*

o **Barmen.** Für die Galerie des Kunstvereins wurde das erste größere plastische Werk, ein weiblicher Torso von *Bernhard Hoetger,* erworben. Hoetger ist auch im Folkwang zu Hagen bereits vorteilhaft vertreten.

INSTITUTE

Die britische Schule in Athen. In der Sitzung vom 22. Januar der britischen Archäologischen Schule in Athen sprach Professor Haßluck über seinen Besuch des uns hauptsächlich durch seine wunderbaren Hermesmünzen bekannten thrakischen Ainos. Der englische Gelehrte hat aber dort nicht dem Altertum, sondern den mittelalterlichen Inschriften und der Heraldik der genuesischen Familie Gattilusi seine Arbeit gewidmet, welche die Stadt Ainos von 1384—1456 im Besitz hielten. Seine Entdeckungen haben gewisse wichtige Änderungen in dem von Hopf aufgestellten Stammbaum dieser genuesischen Familie im Gefolge. — Dann sprach der Direktor Dawkins über die Resultate der Ausgrabungen im Tempel der Artemis Orthia zu Sparta während der letzten Ausgrabungsperiode. Um das Niveau des ursprünglichen Bodens des heiligen Peribolos zu erreichen, mußte ein größerer Teil des römischen Amphitheaters abgetragen werden. Bei dieser Gelegenheit wurden verschiedene Inschriftsstelen gefunden; auch kam eine zum Vorschein, welche die Fassade des archaischen Tempels aus dem 6. Jahrhundert im Relief zeigte. Wenig südlich von dem archaischen Tempel wurden die Überreste eines noch älteren Gebäudes gefunden, das rohe Ziegelmauern hatte, und dessen Cella in der Länge durch eine einzige Reihe von Holzsäulen getrennt war. Auch diesmal fanden sich zahlreiche und interessante Dinge in den frühesten Schichten, darunter Terrakotten, Bleifiguren, geschnitzte Elfenbeingegenstände und Topfware. Die letztere ist diesmal von besonderer Wichtigkeit, da sie die Entwickelung des sogenannten kyrenäischen Stils auf lakonischem Boden zeigt. Die Wirkung der militärischen spartanischen Verfassung zeigt sich in der Dekadenz von Kunst und Kunstgewerbe im 6. und 5. Jahrhundert; alle besseren Arbeiten datieren aus dem 7. und frühen 6. Jahrhundert v. Chr. *M.*

FORSCHUNGEN

Über den venezianischen **Bronzekünstler Maffeo Olivieri** veröffentlicht Bode im Jahrb. d. K. Pr. Kunstslgn. (XXX, Heft 2) eine grundlegende Arbeit. Den Ausgang nimmt die Untersuchung von zwei Bronzeleuchtern in S. Marco zu Venedig, die den vollen Namen des Künstlers wie des Stifters, des Erzbischofs Altobello Averoldo trugen. Nach Maria Sanuto fand die Stiftung im Jahre 1527 statt, ein Datum, das annähernd auch die Entstehungszeit der Leuchter festlegte. Durch stilkritischen Vergleich lassen sich dem Künstler einige Bronzestatuetten zuschreiben, so ein Adam des Kaiser-Friedrich-Museums, drei nackte Tänzerinnen in Paris und zwar im Louvre, im Musée Cluny und in der Sammlung Bischoffsheims, sowie ein tanzender Faun bei Gustave Dreyfus in Paris. Besonders bezeichnend für den Künstler sind lebhafte, momentane Bewegungen und energische Kontraposte. *H.*

VERMISCHTES

Aus London kommt die Kunde, daß **Holbeins Bildnis der Herzogin Christine von Mailand,** Tochter Christians II. von Dänemark, das seit Jahren in der National Gallery als Leihgabe des Herzogs von Norfolk ausgestellt war, von diesem an die Firma Colnaghi um 1300000 Mk. verkauft wurde. Es schweben bereits Verhandlungen, das Porträt nach Amerika weiter zu verkaufen, doch soll der National Gallery bis zu einer gewissen Frist das Recht zugestanden sein, das Bildnis zu erwerben. Hoffentlich gelingt es, dieses schöne Werk Holbeins Europa zu erhalten.

Die **Leipziger Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe** bereitet für das bevorstehende fünfhundertjährige Bestehen der Leipziger Universität als Gabe eine **neue Ausgabe von Goethes »Winckelmann«** in Medianformat vor, an deren Herstellung sich die Lehrer der Akademie beteiligen. Die künstlerische Leitung führt *Hugo Steiner-Prag*, die redaktionelle *Prof. Dr. Georg Witkowski.* Den Titel zeichnet *Walter Tiemann*, die zur Verwendung gelangende Type ist eine neue Schöpfung *Georg Schillers.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 26. 21. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

EIN NATIONALER VERLUST

Schon seit Jahren ist in der National Gallery in London Hans Holbeins Bildnis der Herzogin Christine von Mailand als Leihgabe des Herzogs von Norfolk ausgestellt. Die englischen Kunstfreunde hatten sich daran gewöhnt, das unvergleichliche Kunstwerk, das gegenüber den »Gesandten« hing, gleichsam als der Nation zu eigen zu betrachten. Eingeweihte wußten freilich längst, daß der Herzog damit umging, diesen kostbaren Schatz zu veräußern. Er ist immens reich, aber die zahlreichen Verpflichtungen, die er als Haupt der katholischen Propaganda in England auf sich geladen hat, beginnen nunmehr auch seinem Kunstbesitz gefährlich zu werden. Der Herzog von Norfolk hat jetzt das Gemälde, eins der wenigen Bildnisse in ganzer Figur, die der jüngere Holbein ausgeführt hat, wie man sagt, um 61000 Pfund an die Firma P. und D. Colnaghi verkauft und schon taucht in nicht mehr ganz schattenhaften Umrissen als selbstverständlicher Bewerber der schönen Christine Mr. Pierpont Morgan auf. Die Londoner sind ob dieser Überraschung etwas verdutzt und schlagen Lärm. Man macht den Versuch, der National Gallery durch öffentliche Sammlungen zu Hilfe zu kommen. Das Stichwort lautet: »A national loss . . .«

Sagen *wir* mit größerem Rechte: ein nationaler Verlust. Ist er noch abzuwenden? Wir haben den Morett und den Jörg Gisze, aber uns will bedünken, daß Holbein in dem schlichtvornehmen Bilde der jungen Witwe Francesco Sforzas sein Allerbestes gegeben habe. Wie vielen deutschen Kunstfreunden mag es in London wie dem Schreiber dieser Zeilen ergangen sein, daß sie erstaunt den übergroßen Ruhm dieser schwerfälligen und anspruchsvollen »Maschine«, genannt »Die Gesandten«, mit der Wirkung verglichen, die das Bild tatsächlich ausübt (wenigstens auf den Unverbildeten) und wie ihnen dann das Christinenbild den Glauben an *den* Holbein wiedergegeben hat, dem man in den Kunstgeschichtskompendien nun einmal den Platz neben Dürer und Grünewald gegeben hat. Es scheint, man beginnt erst jetzt, da die amerikanische Gefahr bevorsteht, sich ernsthaft mit diesem Wunderwerk zu beschäftigen, das in der Literatur auch noch nicht den zehnten Teil von dem beanspruchen kann, was den »Gesandten« vergönnt wurde.

Vielleicht ist es gerade die Einfachheit der Mittel — im Gegensatz etwa zu all den klugen Einfällen des Gisze —, die dem Londoner Bilde eine so leidenschaftliche Anhängerschaft erschufen. Man erinnert sich jetzt daran, wie aus dem herrlich gemalten tiefen Schwarz und Pelzbraun der Trauerkleidung und aus dem Blau des Hintergrundes ganz hell in hell modelliert das fast kindlich-jugendliche Antlitz mit den saftigroten Lippen, die so gerne lachen möchten, aufleuchtet. In den blassen Händen die hellgraugelben Handschuhe, der Goldring mit dem Rubin am Ringfinger der Linken, wie ist das alles gesehen und mit einer bestrickenden Leichtigkeit, dabei ganz unvirtuos, wiedergegeben. Im Auftrage Heinrichs VIII. hat Hans Holbein das Bild in Brüssel, wo Christine am Hofe ihrer Tante, der Regentin, lebte, im Jahre 1538 ausgeführt. Es war nach dem Tode der Jane Seymour. Es ist nicht Holbeins Verschuldung, wenn aus der geplanten Verbindung nichts wurde.

Dieses Meisterwerk nun, das einst Whitehall geschmückt hat, ist nie in Deutschland gewesen. Sollen wir deshalb die Hände in den Schoß legen, da es mit London auch dem Kontinent entfremdet werden soll? Wir möchten schon froh sein, so unwahrscheinlich es auch klingt, wenn einer der großen deutschen Sammler, die ja für Raffael und Rembrandt Rekordsummen angelegt haben, dem New Yorker Nabob zuvorkäme. Und wenn eine unserer öffentlichen Galerien diese Konjunktur, wie sie niemals wiederkehrt, benutzen würde, ob dann nicht eine geschickte Bearbeitung der Presse imstande wäre, die Öffentlichkeit derartig für den Fall zu interessieren, daß ein Jahr nach dem Zeppelinbegeisterungssturm auch der alten deutschen Kunst einmal eine tatkräftige Freundschaft erwüchse, die über die boshafte Freude an der Entpuppung gefälschter kölnischer Madonnen und über Touristen-Begeisterung in Nürnberg und Rotenburg hinausginge?

Aber wir fürchten, wenn diese Zeilen im Druck erscheinen, ist es zu spät. Dann seien sie ein Nekrolog für Christine, Prinzessin von Dänemark, Herzogin von Mailand, gemalt von dem deutschen Hofmaler Hans Holbein, jetzt Fifth Avenue, New York, U. S. A.

DER ZWEITE INTERNATIONALE ARCHÄOLOGISCHE KONGRESS

(Alexandrien—Kairo)

Von Dr. MAX MAAS (München)

Ich komme mit meiner Berichterstattung über den Archäologischen Kongreß, der in der ersten Hälfte des April in Ägypten stattfand, etwas verspätet und bin den Lesern der »Kunstchronik« Aufklärung schuldig, warum sie erst jetzt von dieser wichtigen Tagung erzählt bekommen. Der Grund liegt darin, daß die wissenschaftliche Arbeit in den Sektionen bei diesem Kongreß Nebensache war. Das »Drum-herum« war die Hauptsache. Kein geringes »Drum-herum«: das Wunderland Ägypten. An dieser Stelle jedoch soll keine Reisebeschreibung noch eine Schilderung von Sehenswürdigkeiten gegeben werden, die in den Reisebüchern nachzulesen sind, sondern es sollen wissenschaftliche Ergebnisse aus der Arbeit der einzelnen Sektionen mitgeteilt werden. Und diese zu sammeln, war in Kairo fast unmöglich. Die »Kunstchronik« ist an der prähistorischen, der klassischen, der religiösen, der byzantinischen Archäologie und teilweise an der Numismatik interessiert. Während man sonst, bei den doch meist gleichzeitig tagenden Sektionen, Einsicht in die Protokolle erhalten kann, oder kurze gedruckte Berichte über das erhält, was in den Sektionen verhandelt worden ist, war dies in Ägypten nicht der Fall. Auch die dortigen Zeitungen haben über Einzelheiten der Kongreßverhandlungen, soweit es nicht offizielle Reden waren oder besondere Lieblinge der dortigen Presse, wie z. B. Monseigneur Duchèsne, in Frage kamen, nichts berichtet. Ich bin daher ganz allein — von wenigem abgesehen — auf dasjenige angewiesen, was ich mit eigenen Ohren gehört habe. Und so ist von einer erschöpfenden Berichterstattung über die Kunstarchäologie auf dem Kairener Kongreß natürlich nicht die Rede. Selbst nach meiner Rückkehr aus Oberägypten (Ende April) hörte ich in Kairo Klagen, daß viele Redner der ihnen obliegenden Pflicht, einen kurzen Auszug ihrer Vorträge für die Protokolle der Sektionen abzugeben, noch nicht nachgekommen waren. — Aber es liegt mir fern, deswegen die Bedeutung des II. internationalen archäologischen Kongresses zu verkleinern. Mag auch in den Verhandlungen nicht so viel geleistet worden sein, wie es sonst bei wissenschaftlichen Kongressen der Fall ist, mögen auch trotz der 700 — darunter war Preußen fast gar nicht, England sehr schwach vertreten — Beteiligten nur eine geringe Anzahl (sagen wir 10 Proz.) den Sitzungen beigewohnt haben, so hat dieser Kongreß, ganz abgesehen von dem Nutzen internationalen Gedankenaustausches, doch eine hervorragende Wichtigkeit gehabt. Die Erleichterungen, die den Mitgliedern gewährt worden sind, haben es ermöglicht, daß eine große Anzahl ernster und strebsamer Gelehrter in dieses Land einer ungeheuren und überwältigenden alten Kultur gekommen ist, die dort unvergängliche Eindrücke gesammelt und für ihr ganzes Leben Vorteile gewonnen haben. So etwas wiegt die schönsten, in Sektionen vorgetragenen Abhandlungen auf, die ja doch später im Druck erscheinen und dadurch nachträglich zugänglich werden.

Der Kongreß hat zunächst zwei Tage in Alexandrien getagt, wo die wissenschaftliche Arbeit dadurch, daß alle gehaltenen Vorträge in Beziehung zu der gastlichen Stadt Alexanders des Großen standen, eine gewisse Organisation erhalten hatte. Hier sprach zunächst, nachdem Abbé Duchèsne über Heiligtümer bei Abukir einen längeren Vortrag gehalten hatte, der hier uns nicht weiter interessiert, der Leipziger Museumsleiter *Theodor Schreiber* über Entwickelung und Ziele der alexandrinischen Kunst, richtiger über die alexandrinische Frage, d. h. über das Problem, ob es in Alexandrien eine besonders geartete Kunst gegeben hat. Schreiber gab eine Geschichte des Dogmas von der Kunst des Hellenismus in Ägypten; und der Erfinder des Ausdrucks von den alexandrinischen Reliefbildern konnte in inhaltsreichen und formvollendeten Darlegungen, die reichen Beifall fanden, namentlich aus dem Material, das die unter seiner Leitung stehende Ernst Sieglin-Expedition gefördert hatte, den Schluß ziehen, daß es wirklich eine charakteristische alexandrinische Kunst mit einem ägyptischen Merkmal, das außerhalb dieses Landes Anomalie sein würde, gegeben hat. Die Verdienste, die Ernst Sieglin als Mäzen und Schreiber sowie Thiersch als ausführende wissenschaftliche Organe um Alexandrien haben, sind übrigens bei jeder Gelegenheit und von allen Seiten anerkannt worden. — Der Freiburger Archäologe *Hermann Thiersch* gab dann eine Quintessenz seines vor kurzem erschienenen großen Werkes »Pharos, Antike Islam und Occident, ein Beitrag zur antiken Architekturgeschichte« mit dem ausgesprochenen Zweck, die Stadt Alexandrien und andere Mäzene zur Förderung von Ausgrabungen unter Fort Kait zu interessieren. Die Berliner und Münchener Akademie haben dafür schon einen größeren Betrag zur Verfügung gestellt. Es ist kein Zweifel, daß der von Sostratos von Knidos unter Ptolemaios Philadelphos aus weißem Kalkstein gebaute und 280—279 v. Chr. vollendete Pharos an der Stelle des jetzigen Fort Kait stand. In bewußter Weise hatte man bei seiner Erbauung auf die mathematisch-geographischen Richtungssätze jener Zeit Rücksicht genommen; der Pharos hat als Ausgangspunkt der antiken Gradmessung gedient. Thiersch hat zur Evidenz nachgewiesen, daß der Bau des Sostratos schon in drei Absätzen (Viereck, Achteck, Rund) aufgebaut war: und wer nachher eines der zahlreichen Minarette Ägyptens in Erinnerung an Thierschs Deduktionen angesehen hat, wird seinen Schlüssen beipflichten, daß der Pharos nominell (Manara = Leuchte) und formal (Aufbau in drei Stockwerken) das Vorbild der ägyptischen Minarette geworden ist. Ja mancher christliche Glockenturm ist nichts weiter als eine Ableitung des antiken Leuchtturms von Alexandrien, des Turms aller Türme. — Einen weiteren Beitrag zur Archäologie Alexandriens hat *Thiersch* noch in einem Überblick über seine und seines Vaters, Professor August Thierschs, Ausgrabungsarbeiten am Serapeion gegeben. In den

1900—1902 gemachten Ausgrabungen waren die große Freitreppe, das oberste Ende der Auffahrt, das die Kuppel tragende Propylon, die Reste eines vorgriechischen Tempels, die Bibliothek, der Serapis-Tempel in ihren Grundrissen erkannt worden. Auch diese Arbeit sind der Munifizenz Ernst Sieglins zu verdanken und der dritte Band des Publikationswerkes dieser Expedition wird die Resultate der Ausgrabungen am Serapeion bringen. — Der verdiente Direktor des Alexandriner Museums *Breccia* mußte seinen für Alexandrien bestimmten Vortrag auf Kairo verschieben. Dieser glänzende Redner sprach über die Guirlandomanie der alten Alexandriner, der er pures Sentimento, Liebe zu Blumen, und keine religiösen Gründe unterlegte. Diese Guirlandomanie hat ganz wundervolle Kunstwerke gezeitigt, und man staunte in dem Museum von Alexandria vor diesen entzückenden Bronzekränzen, die entweder dem Toten um das Haupt gelegt oder bei Verbrennung um den Hals der Urne geschlungen worden waren. Auch frische Blumen wurden dem Toten der alten Griechenstadt mit ins Grab gegeben; und wie immer finden sich als Ersatz für vergängliche Totenbeigaben auch solche in Ton. Breccia konnte aus Ton gebildete Blumen im Abbild vorlegen und blumentragende Figuren, welche die einzigartige Blumen- und Guirlandenliebhaberei der Alexandriner charakterisieren. — Die Nekropole von Kom-es-Schukafa und das in den letzten Jahren zu hoher Bedeutung herangewachsene, unter Breccias Leitung stehende Museum zeigten den in Alexandrien weilenden Kongreßmitgliedern, daß diese Stadt dem klassischen Archäologen viele Eindrücke und Anregungen schenken kann; und der Eifer der Alexandriner Munizipalität sowie der dortigen archäologischen Gesellschaft haben das Wort des Kaisers Hadrian »Hic nummus solus Deus« zunichte gemacht.

Zu Kairo sprach in der Sektion »Präklassische Archäologie« zunächst *Steindorff* (Leipzig) über seine Ausgrabungen bei der Chefren-Pyramide, wohin er auch zwei Tage vorher eine Anzahl Kongressisten geführt hatte. (Leider konnte ich dieser gerühmten Führung nicht beiwohnen, weil ich in derselben Zeit durch den Leiter der Khedivialen Bibliothek Dr. Moritz in die alten Moscheen geführt wurde.) Steindorff durfte mit Stolz von diesen Ausgrabungen sprechen, die ebenfalls dem Stuttgarter Mäzen Sieglin zu verdanken und in der archäologischen Geschichte Ägyptens eine erste Stelle einzunehmen bestimmt sind. In der nächsten Nähe der großen Pyramide hat man im November 1908 mit den Arbeiten begonnen und Steindorff sowie seine Mitarbeiter Hölscher und Abel haben in kurzer Zeit so bedeutende Resultate erzielt, daß der Leipziger Ägyptologe jetzt bereits einen vollständigen Plan des höfe-, säle- und kammernreichen Chefren-Tempels vorlegen konnte, der auf der Ostseite der großen Pyramide gestanden hat. Einzelfunde sind dabei nicht gemacht worden; der Tempel wurde bereits im mittleren Reich zerstört. Reliefs und Säulen haben ihn nicht geschmückt, aber seine Wirkung war durch das Material (Rosengranit von Assuan) und dessen Macht (Pfeiler bis zu 90000 Kilo Gewicht) eine gewaltige. — *Hermann Thiersch* versuchte in interessanten Darstellungen der Ausgrabungen zu Tell-el-Mutesellim (Megiddo) in Palästina dafür zu erwärmen und namentlich die Ägyptologen für die Fortsetzung der Arbeiten daselbst zu interessieren; denn es handelt sich jetzt um die präkanaanitische, ägyptische Eroberungsschicht in Megiddo. Dabei warf der Redner auch interessante Streiflichter auf die Tätigkeit von Theologen bei palästinischen Ausgrabungen, deren Mitwirkung natürlich notwendig ist, die aber doch erst nach Vollendung der archäologischen Arbeit in Tätigkeit treten sollen. — *Cartailhac* (Toulouse) zeigte prähistorische Paletten aus Südfrankreich, die zweifellose Analogien zu den berühmten ägyptischen des alten Reiches abgeben. — *Cavvadias* (Athen) sprach über seine Ausgrabungen bei Masakarata auf Kephallonia, wo durch neueste Ausgrabungen 12 Grabhöhlen mit 47 intakten Gräbern zum Vorschein gekommen sind, so daß mit den vorher schon aufgedeckten 16 Felsengräber mit 75 einzelnen Begräbnissen zur Untersuchung vorliegen. Mykenische Scherben finden sich hier mit gut erhaltenen Vasen einheimischer Fabrikation zusammen. Der mykenische Import dauerte vom 15. bis zum 12. Jahrhundert. Zwischen Ost und West sind keine Unterschiede in der Art der Funde aus der mykenischen Kulturwelt. Es wurden auf Kephallonia auch Gold-, Bronze- und Glasgegenstände gefunden. Die Bestattungsweise ist ohne Brand in Hockerstellung. — *A. Hamilton Smith* (London) berichtete über die in Irland im Besitze des Marquis von Sligo gefundenen Säulenteile vom Schatzhaus des Atreus in Mykene, die bei der Rekonstruktion im britischen Museum mit verwendet worden sind. — Auch das prähistorische Spanien sollte Beziehungen zu Ägypten gehabt haben; aber *Pierre Paris* (Bordeaux) hat die phantastischen Ideen der Spanier von primitiven Beziehungen Spaniens zu Ägypten zunichte gemacht. Die Legenden, wie die von Osiris, der prähistorische spanische Throne gestützt haben soll, und von Horus, der mit dem libyschen Herkules zu identifzieren ist, haben sogar in Fälschungen ihren Niederschlag gefunden. Ein 1850 zu Saragossa aufgetauchter Ibero-ägyptischer Sarkophag mit ganz kindlichen Darstellungen ist eine Fälschung in majorem gloriam solcher uralten Beziehungen zwischen Ägypten und der pyrenäischen Halbinsel. — In glänzender Weise sprach *G. Karo* vom Deutschen archäologischen Institut in Athen über mykenische und ägyptische Waffen. Eine neue Untersuchung der mykenischen Schachtgräberfunde ist mit Rücksicht auf die Verbindung des Ägäischen Meeres mit Ägypten im zweiten Jahrtausend vor Christus notwendig. Karo hat bereits für die Waffen das Material gesammelt und zieht zum Vergleich mit den wundervollen mykenischen Waffen, die man heutzutage in den glänzenden Reproduktionen der Geislinger Anstalt fast in jedem Museum bewundern kann, den Dashur-Dolch aus der zwölften ägyptischen Dynastie und andere köstliche ägyptische Waffen heran. Karo nimmt an, daß die mykenischen Künstler die Metallpolychromie

von Ägypten lernten; sie sahen die Szenen auf den ägyptischen Waffen vor sich, ohne sie jedoch sklavisch nachzuahmen. In späterer Zeit will Karo (auch *Bissing* schließt sich dieser Ansicht an) sogar eine Reflexbewegung mykenischer Kunstübung bei den Ägyptern konstatieren. — Die Sarkophage von Hagia Triada ließen *A. J. Reinach* (französische Schule Athen) gleichfalls mykenisch-ägyptische Beziehungen in der Kunst feststellen (s. auch dessen Abhandlung Revue archéologique 1908, II).

Aus dem Gebiet der klassischen Archäologie — die orientalische und auch die einheimische ägyptische hatten bekanntlich auf diesem eigentlich klassischen archäologischen Kongreß nur nebenbei zu tun — möchte ich erwähnen: einen Vortrag von *Cavvadias* über seine Rekonstruktion der Tholos von Epidauros, in der er sich mit Thiersch auseinandersetzte, dessen Arbeiten er im ganzen trotz Verschiedenheiten im einzelnen für die Rekonstruktion durch seine eigenen Ausgrabungen bestätigt fand. Was aber die Bestimmung der Tholos betrifft, so hat sich darüber Cavvadias gar nicht äußern wollen. Er nannte dies eine müßige Frage, während in der Diskussion allgemein Widerspruch dagegen erhoben wurde, da die Bestimmung eines Gebäudes doch zweifellos auch von Wichtigkeit für seine Rekonstruktion sein muß. — *Sauer* (Gießen) sprach über die neugefundene Niobide in Rom, für welche, wie auch für die ihr nahestehenden Kopenhagener Niobiden, ihm die Theseion-Skulpturen und die Berliner Athena aus Pergamon Analoga sind. Sauer legte reiches Vergleichsmaterial vor und kam zu dem Schluß, daß der Künstler sowohl der »Bank-Niobide« wie der Theseion-Skulpturen myronische Richtung und eine ausgesprochene Vorliebe für nackte Formen hatte und endlich von den Parthenon-Skulpturen abhängig war. Er nannte Lykios von Eleutherai, den Sohn und Schüler Myrons, als den möglichen Schöpfer der prachtvollen Statue im Besitze der Banca commerciale in Rom. — Eine umfangreiche Szene auf einem im athenischen Museum befindlichen Votivrelief erklärte *V. Staïs* (Athen) als irgend ein Ion-Drama illustrierend, wofür das euripideische allerdings nicht in Betracht kommt. — Ein weiteres Relief (in Delos 1908 gefunden, aus Bronze) erklärte *F. Courby* (französisches Institut in Athen) als hellenistisch und die Darstellung als eine Artemis mit zwei als Quellgötter anzusehenden Silenen. In nicht ungewöhnlicher Weise erscheint hier die Göttin selbst bei dem für sie bestimmten Opfer und nimmt die eigene Fackel, um den Opferbrand zu entfachen. — Wundervolle Aufnahmen des alten Selinunt hat *Fougères* vorgelegt; und *Svoronos,* der hervorragende griechische Numismatiker, hat sich in einer Hypothese wohlgetan, wonach die bekannten Genreszenen, »Der Knabe mit der Gans« und der »Dornauszieher« Darstellungen von Asklepios-Söhnen seien. Es war übrigens früher schon die Meinung ausgesprochen worden, daß der Knabe mit der Gans eine Darstellung des Kindes Asklepios selbst sei. — Die Russen haben mit drei ineinandergearbeiteten Vorträgen bedeutendes Interesse erregt. *Touraïeff*-Petersburg erwähnte ägyptische und ägyptisierende im südlichen Rußland gefundene Gegenstände; *E. von Stern*-Odessa sprach von den Handelsbeziehungen der Jonier in Naukratis mit den Bewohnern von Olbia am Schwarzen Meere, die im 7. Jahrhundert begannen und mit der persischen Eroberung Ägyptens und den Perserkriegern, denen die athenische Vorherrschaft folgte, aufhörten. Milet hat vielfach als Zwischenhändler in diesen Zeiten fungiert. Mit der Gründung von Alexandria lebte der direkte Handelsverkehr zwischen der südlichen Metropole und den Griechenstädten am Schwarzen Meer wieder auf und dauerte bis in die Römerzeit fort. Die Vasenfunde lassen die Erörterungen Sterns genau verfolgen; aber auch die Bronze- und Silberindustrie in Alexandrien hat stark auf Südrußland eingewirkt. Endlich hat *Pharmakowsky* noch über seine Ausgrabungen in Olbia zusammenfassend berichtet, wobei er allerdings nicht viel dem hinzuzusetzen hatte, was in seinem vorjährigen Bericht im Archäologischen Anzeiger bereits zu lesen gewesen ist.

Kunstarchäologisches aus der Sektion »Archéologie religieuse« wissen wir nicht zu berichten. In der byzantinischen Sektion hat leider derjenige gefehlt, dessen Name bei allem, was byzantinische Kunst betrifft, in erster Linie zu nennen ist, Josef Strzygowski. Die Sektion wurde von *Charles Diehl* (Paris) durch zwei hochinteressante Vorträge erfreut. In der Frage nach der Herkunft der byzantinischen Kunst will Diehl, der im allgemeinen mit Strzygowski geht, das ägyptische Element, namentlich die prachtvollen Stoffmuster aus dem Nilland, mehr in den Vordergrund gestellt haben. — Ein byzantischer Stoff gab dem Pariser Gelehrten auch die Veranlassung zu seinem zweiten Vortrag. Er sprach über das byzantinische Gewandstück im Reliquiarium Karls des Großen im Dom zu Aachen und ging dabei von der griechischen Inschrift aus, deren Entzifferung Lessing nicht weiter versucht hatte. Diese Inschrift nennt Hofämter, welche Diehl Gelegenheit gaben, in interessanten Exkursen unter anderem »Hoffabriken für Stoffe« in Byzanz zu erwähnen. In der Inschrift auf dem Stoffe im Reliquiarium zu Aachen sind Titelträger genannt, die zweifellos mit der Fabrikation desselben zu tun gehabt haben. Vor 810 resp. 850 n. Chr. sind aber diese Hofämter nicht bekannt. Diehl kommt zu dem Schluß, daß der Stoff im Grabe Karls des Großen in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts in Byzanz gefertigt worden ist und bei der Öffnung des Grabes im Jahre 1000 durch Kaiser Otto hineinkam. — Der griechische Byzantinist *Spiridion Lambros* sprach über das Projekt einer Ikonographie der byzantinischen Kaiser, wofür er bereits Vorarbeiten gemacht hat, und über die Herkunft des byzantinischen Doppeladlers.

Es wäre undankbar, wenn wir in einem Bericht über den Archäologen-Kongreß in Kairo nicht des unermüdlichen Leiters Gaston Maspero gedenken würden, der neben seinen repräsentativen Pflichten und seinen täglichen Kongreßarbeiten noch Zeit zu Führungen im ägyptischen Museum und zu Vorträgen

gefunden hat, die selbstverständlich aus seinem eigenen Gebiete, der ägyptischen Archäologie, entnommen waren. Er erzählte von einem mysteriösen Tempel im Westen des Nils in der Nubischen Wüste bei Amada oder Ibsambul, der vielleicht einmal gesehen, aber seitdem gewiß nicht wiedergefunden worden ist, und über Geräusche in dem Tempel von Edfu, die von einer Platte ausgingen, sobald die Sonne diese traf. — In seiner Begrüßungsrede hatte Maspero schon darauf angespielt, daß man in Kairo das nicht erwarten dürfe, was ein Kongreß in einer kleinen europäischen Stadt schon bieten könne. Er sagte, daß das Komitee durch die Führungen in den Museen, bei denen u. a. auch Fr. v. Bißing in ganz ausgezeichneter Weise führte, und die Touren nach Oberägypten für das Fehlende Entschädigung bieten würden. Und dies hat es wahrlich getan! Die Eindrücke, die den Kongreßmitgliedern in Kairo durch dieses einzigartige Museum von überwältigender Größe und durch die anderen Sammlungen, dann durch die öffentlichen Bauten (koptische und muhammedanische Kunst) vermittelt wurden, waren gewaltige. Und was dann noch dazu kam: Pyramiden und Sphinx (der übrigens jetzt auch definitiv in das alte Reich versetzt ist), Sakkhara, Abydos, Denderah, Esneh, Edfu, Komombo, Assuan, Philae und Elephantine und endlich auf dem Rückwege Luqsor und Karnak, die Königs- und Königinnengräber in Theben und Deir-el-baheiri mit den Bauten der altertumsfreundlichen Königin Hatchesput, das ist so Herrliches und so Unvergeßliches, daß wohl keiner nur vor einem dieser Wunderwerke längst vergangener Zeiten gestanden hat, ohne darin etwas Unbegreifliches und Unerhörtes zu sehen. So hat der Archäologische Kongreß in Ägypten eine wirkliche und gewiß auch nachhaltige Bedeutung. Und da haben wir von dem fremdartigen orientalischen Leben und der Wüstennatur mit ihren glänzenden Farbenwirkungen gar nicht gesprochen, die wir durch diese Gelegenheit kennen lernten!

NEKROLOGE

Der Münchener Historienmaler **Ludwig Thiersch** ist am 10. Mai in München im Alter von 84 Jahren gestorben. Geboren am 12. April 1825 in München, studierte er dort die Bildhauerei bei Schwanthaler, die Malerei bei Schnorr, Heß und Schorn. Dann ging er nach Rom, war zuerst Bildhauer, wandte sich aber dann ganz der Malerei, vornehmlich der religiösen, zu.

W. Beattie Brown, ein hervorragender Landschafter der Schottischen Schule, starb kürzlich in hohem Alter in Edingburgh.

Am 11. Mai ist in München der Maler und Illustrator **Ferdinand Freiherr von Reznicek** im jugendlichen Alter von vierzig Jahren gestorben. Er ist, nach Rudolf Wilke und Albert Langen, seit einem halben Jahre der Dritte aus der alten Garde des »Simplizissimus«, der jäh dahingerafft ward. Reznicek, ein Österreicher von Geburt und ein Bruder des bekannten Kapellmeisters und Komponisten, gehörte unter den Zeichnern des Münchner satirischen Blattes nicht in die vorderste Reihe. Hinter Eduard Thöny, dem er die wichtigsten Anregungen verdankte, stand er als ein Künstler, der die französisierende Eleganz Hermann Schlittgens aus den »Fliegenden Blättern« in der freieren, schärferen und flotteren Luft des »Simplizissimus« verjüngte. Er war kein Kritiker von Staat und Gesellschaft wie Th. Th. Heine, kein behäbiger Humorist wie Bruno Paul, kein geistreicher Karikaturenmeister wie Wilke und Gulbransson, sondern ein Herrscher im Reich der Lebewelt und der Pikanterien, der Münchner Ballsäle und Sportplätze, der Offizierkasinos und der Badeplätze, der Chroniqueur der kleinen Mädchen mit der großen Sehnsucht und der gefälligen Damen de plus grande marque, ein ungezogener und indiskreter, aber immer graziöser und amüsanter Ausplauderer der intimsten Boudoir- und Schlafzimmergeheimnisse, der mit dem Froufrou seidener Jupons, mit Spitzenhöschen und durchbrochenen Strümpfen, mit Negligénovitäten und anderen Toilettendingen wie kein Zweiter Bescheid wußte. Er versah das Amt, diejenigen Abonnenten und Leser des »Simplex«, die sich um Politik und soziale Zustände nicht viel kümmern, zu unterhalten und den großen Haufen mit seinen erotischen Impromptus zu kitzeln, aber es ist sein Ehrentitel, daß er diesen Beruf mit übermütiger Erfindungskraft und großer künstlerischer Sicherheit ausfüllte. Seine Tüchtigkeit in der zeichnerischen Darstellung galanter Szenen, prekärer Stellungen und »halbausgezogener« Situationen hatte etwas vom sinnlichen Leichtsinn des Münchner Fasching, Reznicek war der unerreichte Historiker der Redoute, und der Farbengeschmack, mit dem er diese Themata vortrug, war von hoher Kultur. Immerhin hat er in den letzten Jahren im »Simplizissimus« einen breiteren Raum eingenommen, als ihm gebührte; um so anerkennenswerter, daß er dennoch niemals auf die Ebene des Reinäußerlichen, Nur-Pikanten hinabglitt, sondern seinen Blättern stets eine respektable Qualität zu wahren wußte.

Ein französischer Militärmaler der älteren Schule, **Henri Dupray**, geboren in Sedan 1841, ist in Paris gestorben.

Am 1. April starb in New York **Walter Florian**, der Bildhauer. Er war in New York geboren, studierte dort und in Paris (er hatte die goldene Medaille bei Julian gewonnen) und endlich wieder in Amerika unter St. Gaudens. Seine Hauptstärke lag im Porträt und zu seinen Schöpfungen von bleibendem Werte gehören die Porträts Rodin, Karl Schurz und General Cronje. — **George Herbert Mc Cord**, amerikanischer Landschafts- und Marinemaler, starb in New York am 6. April. — **Francis H. Schell**, der erste Künstler, der den Luftballon zum Zwecke von Skizzieren benutzt hat, starb am 1. April in Germantown Pa. Seine Skizzen aus dem Bürgerkrieg machten seinen Namen berühmt. *Bernath.*

PERSONALIEN

× **Geheimrat von Tschudi** hat nun den Ruf nach München endgültig angenommen. Er scheidet aus seiner bisherigen Berliner Stellung als Direktor der Nationalgalerie, um in der süddeutschen Hauptstadt Franz von Rebers erledigten Posten einzunehmen und die leitende Persönlichkeit in der *Königlich bayerischen Zentral-Gemälde-Direktion* zu werden. Damit hat die Affäre, die seit fünfviertel Jahren das kunstfreundliche Deutschland in Atem gehalten, den für Berlin ungünstigsten Abschluß gefunden: die Nationalgalerie verliert ihren Reorganisator, der preußische Staat einen Museumsbeamten von Weltruf, die Hauptstadt des Reiches einen Mann, dem sie seit vierzehn Jahren Leistungen und Anregungen von unvergänglichem Wert verdankte. Die Mißstimmung der Berliner Kunstkreise über dies Ende der unerquicklichen Angelegenheit ist. um so größer, als man genau weiß, daß Herr von Tschudi nach der Rückkehr von jenem ominösen »Urlaub« gern in Berlin geblieben wäre, wenn man ihm Entgegenkommen gezeigt und den Wiedereintritt in sein Amt erleichtert oder auch nur nicht erschwert hätte. Aber man

hat ihm das Leben so sauer gemacht, daß er schließlich die aus dem Süden ihm dargebotene Hand ergriff. Die Münchener Zentral-Gemälde-Direktion, in die Tschudi nun eintritt, umfaßt vor allem die Leitung der Alten Pinakothek, sodann die kleinen bayerischen Galerien, in Schleißheim, Augsburg usw., sie ist auch an der Verwaltung des Germanischen Museums in Nürnberg beteiligt und zum Teil auch in der Neuen Pinakothek höchste Instanz, soweit nämlich dies moderne Münchener Museum Staatseigentum ist (zur anderen Hälfte ist es Besitz der Krone). Die Verhältnisse sind bezüglich der Kunstwerke in neuerer Zeit dadurch ein wenig verwickelt, daß die selbständige Verwaltung der Hofabteilung der Neuen Pinakothek zurzeit dem Direktor August Holmberg untersteht, der zugleich als Konservator der Alten Pinakothek der Zentral-Direktion wieder untersteht. In München hat die Ernennung Tschudis allgemeine Befriedigung hervorgerufen.

× Zum Präsidenten der Ausstellungskommission der **Großen Berliner Kunstausstellung 1910** wurde Prof. Friedrich Kallmorgen gewählt, und Prof. Otto H. Engel zum zweiten Vorsitzenden.

Professor Dr. Wolfgang von Oettingen ist an Stelle des ausgeschiedenen Professors Dr. Koetschau zum Direktor des Goethe-Nationalmuseums in Weimar ernannt worden. Die Leitung der Weimarer Kunstmuseen ist, wie wir schon meldeten, Herrn Dr. v. d. Gabelentz übertragen worden.

× Dem Maler und Radierer **John Philipp** in Berlin ist der Professortitel verliehen worden.

WETTBEWERBE

o **Koloman Moser** in Wien erhielt den ersten Preis bei dem vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen ausgeschriebenen Wettbewerb zur Ausmalung der in der Moltkestraße in Düsseldorf zu errichtenden Heiligengeistkirche. Durch den zweiten und dritten Preis wurden Wilhelm Döringer und Robert Seuffert, beide in Düsseldorf, ausgezeichnet.

Die **Polytechnische Hochschule** in **Zürich**, die bekannte Schöpfung Gottfried Sempers, muß notwendigerweise einem Umbau unterzogen werden. Die Pläne sollen durch einen Wettbewerb gewonnen werden, für dessen sechs Preise 25000 Franks zur Verfügung stehen.

Beim Ideenwettbewerb zur Umgestaltung des Künstlerhauses zu Berlin haben Architekt Prof. *Bruno Möhring* und Bildhauer Prof. *Max Wiese* die ausgesetzten Ehrenpreise erhalten.

Für ein Museum zu Neuß am Rhein werden die im Deutschen Reiche ansässigen Architekten zu einem *Ideenwettbewerb* eingeladen. Als Kostenaufwand für das Museum stehen 200000 M. zur Verfügung. Die Preise betragen 1500, 1000 und 500 M. Termin 15. Juli.

Ein Wettbewerb um Entwürfe für ein Museum für Volks- und Landeskunde in Stuttgart wird für die in Württemberg geborenen oder ansässigen Architekten bis 1. Juli ausgeschrieben. Die Preise betragen 4000, 2500 und 1500 M.

In dem Wettbewerb für die Heilandskirche in Dresden-Cotta erhielt den ersten Preis Prof. *Fritz Schumacher*, den zweiten Preis *Paul Bender*, den dritten *Lossow* und *Kühne* in Dresden.

DENKMALPFLEGE

Der zehnte Tag für Denkmalspflege findet in *Trier* am 23. und 24. September statt. In üblicher Weise soll am 22. September ein Begrüßungsabend vorausgehen und am 25. sich ein Ausflug anschließen, der moselabwärts, wahrscheinlich nach Berncastel führen wird. Aus der reichhaltigen Tagesordnung seien folgende Gegenstände hervorgehoben: »Ausgestaltung des Platzes an der Südseite des Wormser Domes«, Berichterstatter Geheimer Oberbaurat *Hofmann*, Darmstadt; »Der Wiederaufbau der St. Michaeliskirche in Hamburg«, Berichterstatter Geheimer Oberbaurat *Hofmann*, Darmstadt, und Professor *Högg*, Bremen; »Die Stilfrage bei Wiederherstellung alter Baulichkeiten«, Berichterstatter Professor *C. Weber*, Danzig, und Beigeordneter *Rehorst*, Köln; »Die Erhaltung des römischen Kaiserpalastes in Trier«, Berichterstatter *M. Gary*, Berlin, und Geheimer Regierungsrat Professor Dr. *Löschcke*, Bonn; »Über das neue sächsische Gesetz gegen Verunstaltung von Stadt und Land und über praktische Maßnahmen zu dessen Durchführung«, Berichterstatter Oberbaurat *K. Schmidt*, Dresden, und Amtshauptmann Dr. *Hartmann*, Döbeln; »Hochschulunterricht und Denkmalspflege«, Berichterstatter Regierungsrat *E. Blunck*, Berlin. Das ausführliche Programm wird Mitte Mai veröffentlicht und versandt werden.

DENKMÄLER

Max Klingers Brahms-Denkmal ist am 7. Mai in Anwesenheit des Künstlers an seinem Bestimmungsort im Wandelsaal der Laeisz-Musikhalle in Hamburg enthüllt worden.

FUNDE

Ein unbekanntes Jugendwerk Adolph Menzels beschreibt *Ernst Schulz-Besser* in unserem »Kunstmarkt« Nr. 32 unter Beifügung einer Reproduktion in Originalgröße. Es ist der mit der Feder auf Stein gezeichnete figurenreiche Titel einer romantischen Jugendschrift vom Jahre 1838 »Das Ahnenkreuz«. Diese mit wunderbarer Genauigkeit ausgeführte, lebendige Zeichnung des damals 23jährigen Meisters zeigt bereits alle Vorzüge Menzelscher Kunst und vermehrt sein graphisches Werk um ein hochinteressantes Stück.

AUSSTELLUNGEN

o **Düsseldorf.** Im Kunstgewerbemuseum ist eine sehr umfangreiche **Silhouetten-Ausstellung**, deren Zustandekommen Direktor Frauberger und einem besonderen zu diesem Zwecke gebildeten Komitee verdankt wird, eröffnet worden. Unter den älteren Künstlern der Schere fesselt am stärksten Luise Duttenhofer (1776—1829), die spottsüchtige Schwäbin, auf die kürzlich Pazaurek die Aufmerksamkeit gelenkt hat. Von lebenden Düsseldorfern sind Gregor v. Bochmann und Hans Deiters, letzterer mit Illustrationen zu poetischen Werken seiner Schwester Leonore Nießen-Deiters, am vorteilhaftesten vertreten. — Die beiden Ausstellungen des Kunstpalastes sind am 15. Mai eröffnet worden. Ausführlicher Bericht folgt.

Das **Kgl. Münzkabinett** in **Stuttgart** zeigt derzeit eine **Ausstellung deutscher Renaissance-Medaillen** aus eigenem Besitz und aus dem Privatbesitz einiger Mitglieder der Stuttgarter numismatischen Vereinigung. Die bedeutendsten Stücke sind: Georg, Graf von Württemberg-Mömpelgart und Eitel-Friedrich, Graf zu Zollern von Hans Schwartz; Hieronymus Rotengater, Holzmodell eines unbekannten Augsburgers; von demselben Friedrich Prechter und Heinrich von Eppendorf; Holzmodell Johanns des Beständigen, Medaille auf Ambrosius Volland von Hagenauer; Melchior Pfinzing, Gerwik Plarer und Vitus Chuni von L. Krug; doppelseitiges Holzmodell des Erzherzogs Maximilian und der Maria von Burgund von Joachim Deschler; Wilhelm Becklin von K. Schreck (?); Erzherzog Ferdinand von Österreich von A. Abondio; Melchior Jäger von Gärtringen und Carl Hel von Valentin Maler; Melchior Volz

von H. Carl. Ein Katalog mit historischer Einleitung erleichtert den Genuß der Veranstaltung.

Königsberg i. Pr. Die vom Kunstverein arrangierte **Kunstausstellung** bietet zwar keine Überraschungen, läßt auch in der äußeren Aufmachung mancherlei zu wünschen übrig, steht aber, was die Durchschnittsqualität der mehr als 650 ausgestellten Kunstwerke anbetrifft, auf einem verhältnismäßig hohen Niveau. Daß die von auswärts kommenden Bilder größtenteils schon von anderen Ausstellungen im Reiche her bekannt sind, liegt in der Natur der Sache. Wesentlich Neues bringen dagegen die Königsberger, die sehr zahlreich — 36 Künstler und Künstlerinnen mit über 150 Werken — erschienen sind. Voran die Professoren der Akademie: *L. Dettmann, O. Jernberg, O. Heichert, K. Albrecht, K. Storch, H. Wolff* und *Stanislaus Cauer,* die nicht Respektes, sondern Verdienstes wegen zuerst genannt werden. Denn sie sind nicht nur unsere reifsten, ihre reichen Mittel am sichersten beherrschenden Künstler, sie geben den Jüngeren auch durch ihre nimmermüde Schaffenslust, ihr rastloses Vorwärtsstreben ein gutes Beispiel. Nur Heichert scheint momentan ein wenig manieriert und doch interessieren gerade seine Sachen wieder am stärksten; ja die eindrucksvollen, trotz individuellster Charakterisierung fast monumental wirkenden »Flunderweiber« sind unbedingt der Clou der ganzen Ausstellung. Doch auch die temperamentvollen, tonschönen Damen- und Kinderporträts, die malerisch reizvollen »Harmonikaspieler« und das in gedämpften Tönen gehaltene Aquarell »Unterhaltung« sind Meisterwerke in ihrer Art, während bei dem viele Vorzüge aufweisenden »Pflugziehenden Bauernpaar« die Gestalt der Frau leider stark aus dem Bilde herausfällt. — Sehr gut ist Olaf Jernberg vertreten, der in seinen Landschaften das Hauptgewicht auf das Atmosphärische legt. In seinem »herbstlichen Wald«, den flott hingesetzten »Birken an der Ostsee«, fühlt man förmlich die frische, kühle Herbstluft. Vollendeter aber ist der »Niederländische Kanal« und das in Stimmung vorzügliche »Pregelufer bei Tauwetter«, das samt zwei älteren Dettmanns, dem »Abschied« und den »Wäscherinnen am Gardasee« für unser Stadtmuseum erworben ist.

Neu ist Dettmanns grandiose, mit mächtigen Strahlengarben Feld und Wald vergoldende »Sonne«. K. Albrecht hat stille verträumte Landschaften, zwei sehr schöne, altmeisterlich sorgsam gemalte »Stilleben« und eine farbig delikate Strandszene, da, Karl Storch ein feines, weiches Winterbildchen. — Neben den Lehrern der Akademie ragen besonders *Rudolf Krauskoff* mit einer großgesehenen »Samländischen Landschaft«, Rudi Hammer mit einem ausgezeichneten »Herrenporträt« und *E. Kado,* der Vielseitige, auch mit Landschaften, Akt und Porträtbüsten vertretene, mit seiner tüchtigen »Andacht im Altmännerhause« hervor. Aus der großen Zahl der übrigen Bilder seien dann noch die Porträts von *E. Grau* und *A. Seitz,* die Landschaften von *C. Lenz* (Gegen Abend), *Anderson* und *Eisenblätter* und die »Kornblumen« von *Helene Wagenbichler* erwähnt. Dann die gut beobachteten, Tierstück und Landschaft verbindenden Arbeiten *Luise Dannehls* und die eleganten farbigen Zeichnungen *Elisabeth Wolff-Zimmermanns.* — In der recht gut beschickten graphischen Abteilung nimmt Prof. *Heinrich Wolff* mit seinen famos rassig gemachten, lebendig charakterisierten Porträtradierungen und Algraphien einen ersten Platz ein, — auch seine Schülerinnen H. Neumann und A. Michelau sowie E. Anderson sandten gute Sachen, — und in der allerdings sehr schwach vertretenen Plastik dominiert unbestritten *St. Cauer,* der neben ganz prächtigen Porträtbüsten ein großes getöntes Relief: einen brillant in den Raum komponierten kauernden Mädchenakt von schönem, leicht antikisiertem Linienfluß zeigt. *G. R.*

SAMMLUNGEN

Im **Pariser Louvre** ist seit kurzem das schon seit ungefähr einem Jahre erworbene große **Gemälde des Greco** ausgestellt. Der Louvre hat sich damit durch ein höchst bedeutendes Werk des Meisters bereichert; bisher besaß er von ihm nur das Porträt eines Königs. Es ist ein Stück von 2,60 Meter Höhe zu 1,70 Meter Breite und stellt Christus am Kreuz dar, der den größten Teil des Bildes einnimmt, vor einem schweren Wolkenhintergrund. Zu Füßen des Kreuzes ragen in das Bild die halben Körper der beiden Donatoren Diego und Antonio Covarrubias. Das Gemälde befand sich ursprünglich in einer Kirche in Toledo, kam von dort etwa 1835 in Privathand und gelangte dann in den Besitz eines französischen Sammlers, der es aus Erkenntlichkeit für seine Wahlkandidatur dem kleinen, in den französischen Pyrenäen gelegenen Städtchen Prades schenkte. Dort führte es ein mißachtetes Dasein, bis es nunmehr kürzlich der Louvre kaufte, der damit eine sehr beträchtliche Erwerbung gemacht hat.

Aus Anlaß des siebzigsten Geburtstages von Geh. Rat Kekule schenkte Generaldirektor Dr. *Bode* dem **Berliner Antiquarium** einen kostbaren *griechischen Mischkrug,* der jetzt den glänzenden Mittelpunkt in der Sammlung jüngerer griechischer Vasen bildet. Fast die ganze Oberfläche ist mit einem wundervollen schwarzen Überzuge bedeckt. Der Mündungsrand ist mit einem eingestempelten Eierstabe verziert und vergoldet. Den Körper des Kraters umzieht ein feinstilisierter Rebkranz, der an Werke antiker Goldschmiedekunst erinnert, mit feinem Tonschlamm plastisch aufgesetzt, mit darüber gelegtem Blattgold. Durch das herrliche Spiel des Lichtes auf der glänzenden Oberfläche, den Kontrast des hellen Goldes mit dem dunklen Grunde und auch durch die scharf gegliederte Form wirkt das Gefäß wie ein Werk der Metallkunst. Es bietet ein frühes, aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts stammendes Beispiel eines sehr vornehmen Geschmackes, der auf das Bildliche in der Verzierung ganz verzichtet, der diese vor allem durch technische Vollendung und Schönheit der Form wirken lassen will.

o In **Düsseldorf** ist jetzt das **Hetjens-Museum,** das die Sammlungen des in Aachen verstorbenen Rentners L. H. Hetjens enthält, eröffnet worden. Der Neubau befindet sich unmittelbar am Kunstpalast. Die umfangreiche Abteilung »rheinisches Steinzeug« mit vielen seltenen Stücken bildet den wertvollsten Bestandteil des Vermächtnisses.

Das **Straßburger Kunstgewerbemuseum** erwarb um 8000 Mark eine prachtvolle **goldene Züricher Trinkschale,** die zum Andenken an die Hiersebreifahrt nach Straßburg 1576 verfertigt worden ist.

× Das geplante **Ostasiatische Museum in Kiel** kommt nicht zustande. Die Stadt hat den im Jahre 1904 mit Prof. Adolf Fischer aus Berlin geschlossenen Vertrag wegen Ankauf seiner großen Sammlung chinesischer, japanischer und indischer Kunstwerke und Errichtung eines Museumsgebäudes wieder gelöst.

Die **Bibliothek des Yildiz-Kiosk** in **Konstantinopel** wird in Zukunft öffentlich zugänglich sein. Ihre Aufdeckung hat ergeben, daß der entthronte Sultan außerordentliche orientalische Manuskriptenschätze an sich zu bringen verstanden hatte.

Das **Berliner Kunstgewerbemuseum** hat ein Hauptwerk Delfter Fayencekunst in Gestalt einer großen dickbauchigen *Vase von Rochus Jacobs Hoppestein* erworben.

FORSCHUNGEN

Nochmals die Madonna mit der Wickenblüte. Dr. Heinz Braune schreibt uns in bezug auf unseren Bericht

in der Nummer vom 23. April, daß er nicht anstehe, mit aller Bestimmtheit auf die Seite des Dr. Poppelreuter zu treten und die Madonna für unecht zu erklären. Er habe nur in dem von uns referierten Bericht die Rücksicht üben wollen, der definitiven Entscheidung durch allgemeine Übereinkunft der Fachgenossen nicht vorzugreifen. Bei ihm persönlich habe sich aber inzwischen durch weitere Studien, die er in dieser Frage gemacht hat, die Entscheidung bestimmt. Er hat noch einige weitere in die gleiche Gruppe gehörige Fälschungen aufgefunden, u. a. ein Bildnis des Kardinals von Bourbon in der Galerie zu Chantilly, das vielleicht sogar von derselben Hand gemalt worden ist wie die Kölner Madonna. Dieses Bild ist eine Kopie des aus Boisseréeschem Besitz stammenden Gemäldes in Nürnberg und galt bisher als gleichzeitige alte Wiederholung.

VERMISCHTES

Über die **Stellung, die Berlin in Kunstsachen einnimmt**, enthält die April-Nummer des »Burlington Magazine of Fine Arts« einen Leitartikel, der außerordentlich charakteristisch ist. Der Herausgeber der genannten Zeitschrift erzählt, daß er kürzlich in einem Auktionssaal den Auktionär auf die Qualitäten eines Bildchens aufmerksam gemacht hat. Einige Tage nach der Auktion stellte sich heraus, daß das betreffende Bild ein echter signierter (siehe weiter unten) Rembrandt war, und daß der Käufer mit demselben sofort nach Berlin abgereist ist. An dieses Vorkommnis nun knüpft sich eine längere Betrachtung der Kunstverhältnisse in England, »Großbritannien hat seinen Platz in der Kunstwelt so vollkommen aufgegeben, daß der Entdecker eines guten Bildes keinen Tag in London verlieren wird!« ruft der Herausgeber aus, und weiter: »Es gibt keinen Engländer, der seine Kunstschätze für einen hohen Preis nicht nach dem Auslande verkaufte«. Aber das Interessante an der Sache ist die Erkenntnis, daß Deutschland nicht durch große Geldmittel, sondern durch die regelmäßige und zielbewußte Politik Bodes diese Stellung errungen hat. — Das genannte Bild wurde bei Robinson and Fisher am 18. Februar, aus einer Privatsammlung in Hampshire stammend, unter der Benennung Eekhout für $9^1/_2$ Guineas verkauft. Nach Entfernung des modernen Rahmens und einer sorgfältigen Prüfung entdeckte man die Signatur R. H. und die Jahreszahl 1631 auf dem Bilde. Die Technik des Bildes erinnert lebhaft an den Geldwechsler des Berliner Museums (von Sir Charles Robinson geschenkt). Es stellt (wie in der »Kunstchronik« Nr. 20 vom 26. März bereits schon erwähnt) den jugendlichen David mit dem Kopfe Goliaths dar und wird wohl, trotz der darauf befindlichen Jahreszahl um 1629—30, also während der Leidener Periode des Meisters gemalt sein. *Bernath.*

Henri van de Velde hat sich neulich über seine in der Weimarer amtlichen Stellung gewonnenen Erfahrungen über die Zukunft des Betriebes der Volkskunst ausgesprochen. Er erblickt die Gefahr nicht im Untergang der alten Vorbilder und der Tradition, sondern in den größeren Chancen, im Fabrikbetrieb Geld zu verdienen. Er führt ein Beispiel an: In der altbekannten Thüringer Töpferstadt Bürgel gab es vor nicht allzu langer Zeit fünfzig bis sechzig Töpfer, Meister und Handwerker: heute gibt es nur noch zehn! Jedes Jahr erlöschen mehrere Öfen. Und der Grund des Rückgangs? Van de Velde sieht ihn nicht in dem Mangel an Interesse für die Bürgeler Töpferwaren oder in dem Wettbewerbe des emaillierten Blechgeschirrs, sondern darin, daß sich in Bürgel eine besonders blühende Industrie, die Fabrikation von Spazierstöcken, eingeführt hat, und daß es den Töpfern daher unmöglich geworden ist, Hilfskräfte und Lehrlinge zu finden. Van de Velde glaubt also, daß die Volkskunst nur dann am Leben erhalten werden kann, wenn ihr der Staat gesicherte Asyle einrichtet.

× Der **Reichstag** hat in seine **Ausschmückungskommission**, einer Anregung des Vereins Berliner Künstler (insbesondere einem Antrage des Vorsitzenden Prof. Schulte im Hofe) folgend, nun einige Mitglieder der deutschen Künstlerschaft kooptiert: neben Paul Wallot, dem Architekten des Reichstagsgebäudes, die Professoren Artur Kampf und Louis Tuaillon in Berlin, Schönleber in Karlsruhe und Seitz in München. Man hofft, auf diese Weise Vorgänge, wie sie sich bei den Wandgemälden Angelo Janks für den Sitzungssaal abgespielt haben, künftig zu vermeiden.

× **Auguste Rodin** hat eine Büste des früheren Wiener Hofoperndirektors Gustav Mahler vollendet.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 27. 28. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

DAS HETJENS-MUSEUM IN DÜSSELDORF

Die Düsseldorfer haben jetzt ein Museum für rheinisches Steinzeug. Die Sammlung Hetjens hätte im Kunstgewerbemuseum manche Lücke in sehr willkommener Weise ausgefüllt. Aber das Testament des in Aachen verstorbenen Rentners L. H. Hetjens, eines geborenen Düsseldorfers, machte die Errichtung eines besonderen Neubaues, möglichst »im Renaissancestil der Düsseldorfer Kunsthalle«, zur Bedingung, auch war eine Summe von 150000 Mark zu diesem Zwecke ausgesetzt worden. Es fehlte nicht viel und die Stadtverordneten hätten auf Annahme des Legates verzichtet. Das Museumsgebäude, das sich jetzt am Rhein, unmittelbar neben dem Kunstpalast erhebt, umgeht resolut die Schwierigkeit, ein Vorbild nachzuahmen, das eher ein Abschreckungsmittel ist, und begnügt sich, in ganz schlichter, fast nüchterner Bauweise, vor allen Dingen einen durch sehr gute Beleuchtungsverhältnisse ausgezeichneten Zweckbau darzustellen. Die Mittel hätten auch zu einem Prunkhaus, wie Herr Hetjens es gewünscht hätte, kaum ausgereicht. Aber *darin* ist dem Donator Genüge getan: an der Front liest man in großen Lettern: »Museum Hetjens«.

Entbehrt so die Vorgeschichte dieses neuesten rheinischen Kunstmuseums nicht einer gewissen Komik, so hat die kunstgewerbliche Forschung doch allen Anlaß, den Entschluß der Düsseldorfer Stadtverordneten wohlgefällig zu begrüßen. Die übersichtlich aufgestellte Steinzeugsammlung ist für die Geschichte dieses Kunstzweiges und zwar in erster Linie für die Töpfereien von Siegburg und Raeren von allergrößtem Wert. Die Sammlung Hetjens ist keine Schausammlung von Qualitäts-Charakter wie die in ihrer Art einzige Steinzeug-Sammlung des Freiherrn Albert v. Oppenheim, Köln, sie trägt auch nicht den vornehmen Charakter der aufgelösten Sammlung Thewalt, aber sie ist dafür reich an bedeutsamen, historisch-lehrreichen Objekten. Viele Funde aus Siegburg, vor allem aus Raeren, aus Nachgrabungen, die der Kaplan Dornbusch vor etwa dreißig Jahren veranstaltet hat, haben hier ihre Aufstellung gefunden, und daneben fehlt es nicht an Schaustücken, wie Herr Hetjens sie auf Auktionen von der Bedeutung der Spitzerschen und der Auktion Felix erwerben konnte. Indem Otto von Falke in seinem im vorigen Jahre erschienenen abschließenden Werke über das rheinische Steinzeug eine große Anzahl von Objekten der Sammlung Hetjens, dabei manche Unika, besprochen und abgebildet hat, konnte er ihre Bedeutung auch für solche Zweifler festlegen, die an der Vorgeschichte dieser Museumsgründung, besonders an Einzelheiten des Testamentes, Anstoß genommen hatten.

Von den vier wichtigsten Gruppen des rheinischen Steinzeugs tritt das kölnische mit Ausnahme der gutvertretenen Eigelstein-Werkstatt, in den Hintergrund; die gotisierende Werkstatt der Maximinsstraße, deren mit Eichenzweigen und Rosenranken dekorierten bauchigen Krüge unserm heutigen durch Japan und moderne Keramik geschulten Geschmack am meisten zusagen möchten, ist so gut wie gar nicht in dem neuen Museum vertreten. Das blaue Westerwälder Steinzeug, das die Sammlung Ernst Zais im Kölner Kunstgewerbemuseum so mustergültig veranschaulicht, hat zwar nicht viele, aber doch einige sehr gute Exemplare aufzuweisen, dabei einen schönen Ringkrug in Blau und Manganviolett. Die spätere Entwickelung vom aufgelegten Dekor zum geritzten Flachmuster, das in seiner Mannigfaltigkeit alle guten Geister volkstümlicher Erfindung bannt, läßt sich hier nicht wohl studieren; doch ist ja dazu Gelegenheit in Köln und kleineren lokalen Sammlungen der Rheinprovinz, ferner in Wiesbaden, Mainz und im städtischen historischen Museum zu Frankfurt gegeben, ganz abgesehen von mehreren kleineren Privatsammlungen, die diesen häufigsten und — billigsten Typus als Spezialität pflegen [1]). Zum Studium der Siegburger Keramik dagegen ist die Sammlung unentbehrlich und gerade die eigentliche Blütezeit, die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, ist durch alle Hauptmeister und die verschiedensten Gattungen mit ihrem Reichtum an Gefäßformen erstaunlich vielseitig vertreten. Von Christian Knütgen ist unter anderem die früheste bezeichnete Arbeit, die Noahschnelle von 1568 (Abbildung bei Falke I, Tafel VII) vorhanden, der Meister

1) Parallel geht die am Niederrhein, besonders in der Krefelder Gegend, einheimische Herstellung bleiglasierter Tonwaren mit ihrer eigentümlichen Sgraffitotechnik. Gute Beispiele besonders im Kaiser-Wilhelm-Museum zu Krefeld und in der interessanten Sammlung des Kommerzienrats Karl Scheibler, Köln, ferner in den lokalen Sammlungen von Duisburg, München-Gladbach und im Bonner Provinzialmuseum.

L. W. ist mit einer besonders stattlichen Anzahl von Schnellen vertreten und Hans Hilgers mit mehreren Hauptstücken. (Von ihm bewahrt die Sammlung auch den im Siegburger Scherbenlager gefundenen Siegelring.) Die meisten Objekte sind von guter Erhaltung, doch kämen sie mehr zur Geltung, wenn man zur Bespannung der Wandschränke und Vitrinen einen farbigeren Stoff, etwa Seegrün, gewählt hätte; die weiße Siegburger Keramik vor weißem Leinenstoff in weißgelbgestrichenen Räumen macht in ihrer Gesamtheit einen gar zu kalkig-nüchternen Eindruck, zumal wenn man an ihren ursprünglichen Zweck als Schmuck braungetäfelter Renaissance- und Barockzimmer denkt. Außer diesen kunstvollen, oft so schön profilierten Objekten bemerkt man noch in zahlreichen Dubletten einfachere Formen, wie die bekannten Trichterbecher, ferner eine verwirrend reiche Anzahl von alten Hohlformen und Patrizen, auch Original-Sandstein-Matrizen. Als Seltenheit seien die wenig erfreulichen Spätsiegburger Arbeiten erwähnt, dabei ist ein rein-plastisch dekoriertes umfangreiches Schreibzeug, das auf einem phantastischen Aufbau von Totenschädeln Christus als Weltenrichter zeigt: derartige Abirrungen von der guten keramischen Tradition sind mir bisher nur als aus dem Westerwald herrührend bekannt geworden.

Für das Studium von *Raeren* vor dem Auftreten des Hauptmeisters Jan Emens hat das Hetjens-Museum eine ganz besondere Bedeutung. Die älteren Erzeugnisse, im wesentlichen Nachahmungen von Siegburg und Köln, sind übersichtlich in einem Wandschrank des oberen Geschosses zusammengestellt; nur Nuancen der Färbung geben bisweilen die Möglichkeit der Unterscheidung, doch ist fast alles als Raerener Fundstück beglaubigt. Man findet hier Drillings- und Trichterbecher, genau wie sie in Siegburg hergestellt wurden, aber von einer aus Weiß und Hellbraun gemischten Glasur, ferner Krüge mit Eichen- und Rosenranken nach dem Kölner Maximinsstraßen-Muster. Auch fehlt aus späterer Zeit nicht blaues Steinzeug im Anschluß an den Westerwald. All diese nur historisch fesselnde Kopistentätigkeit wird dann aber abgelöst von der Wirksamkeit des großen Meisters *Jan Emens*, des eigentlichen Begründers von dem, was wir unter »Raeren« verstehen. Er ist hier besonders anziehend und reich vertreten; spielerische Arbeiten, wie sie das Provinzialmuseum in Trier aufweist, fehlen vollkommen. Das Hauptstück ist wohl der in Grau mit sparsamem Blau gehaltene, herrlich profilierte Josephskrug von 1588, der aus der Auktion Spitzer stammt; ferner ist ein besonders anziehendes Werkchen, die kleine Schnabelkanne, die Falke II, S. 30 abbildet, geradezu ein Paradigma von dem, was wir unter deutschem Kunstgewerbe der Renaissance verstehen. Unter den Nachfolgern des Jan Emens finden wir auch bei Hetjens *Engel Kran* mit einem der nicht seltenen braunen Susannenkrüge von 1584, und mit mehreren guten Werken den bekannteren *Balden Mennicken.*

Die Stadt Düsseldorf war nicht nur Erbin des rheinischen Steinzeuges, sondern auch der ganzen übrigen beweglichen Hinterlassenschaft des Herrn Hetjens. Es sind Dinge dabei, die sich ebensowenig für ein öffentliches Museum eignen, wie etwa die Schlafzimmer-Einrichtung des so verdienstlichen Kanonikus Bock im Aachener Suermondt-Museum, die man mit Grauen gesehen haben muß, um die Gefahren kennen zu lernen, die unschuldigen Museumsdirektoren aus der Befriedigung persönlicher Eitelkeiten erwachsen. Mit nicht geringem Geschick hat man in Düsseldorf diese disparaten Dinge, unter denen am bemerkenswertesten die italienischen Medaillen sind, in den verschiedenen Zimmern und Vorräumen verteilt; das eigentliche Mobiliar ist in zwei Räumen des oberen Geschosses mit vielen Familienbildern zu ganz behaglichen Interieurs vereinigt worden. Unter den übrigen — recht wertlosen — Gemälden sei ein Ecce-Homo im gutgemalten Blumenkranz erwähnt, das nach einer jetzt unleserlichen Bezeichnung von dem seltenen Meister Jan Baptist Brueghel, dem Sohne des Ambrosius Brueghel, stammen soll. Man geht mit der Absicht um, im anstoßenden Flügel des Kunstpalastes ein Museum für alte Kunst einzurichten und mit dem Museum Hetjens zu vereinigen; auf diese Weise kann dann hoffentlich auch die Bestimmung des Testators umgestoßen werden, daß an allen Tagen, auch Sonntags, Eintrittsgeld erhoben werden muß.

WALTER COHEN.

DER SALON DER SOCIÉTÉ NATIONALE

Der diesjährige Salon der Société nationale gehört wohl zu den interessantesten der letzten Jahre. Es gibt zwar keinen eigentlichen großen »Clou«, aber die Leute, die es nun einmal nicht ohne den Clou tun wollen, finden einen solchen in jeder Abteilung. Die Plastik, die Malerei, die Zeichenkunst, die Architektur und das Kunstgewerbe, sie alle haben in dieser Ausstellung ihren »Nagel«, ihren hervorragenden Mittelpunkt.

In der Malerei ist dies das dekorative Ensemble von René Ménard für die juristische Fakultät der Universität Paris. Der Bestimmungsort verdient unterstrichen zu werden, weil er dartut, daß die Pariser Professoren nicht in den Fehler verfallen, den ihre Kollegen an anderen Orten — zum Beispiel seinerzeit in Wien bei Gelegenheit der Klimtschen Gemälde — nicht immer zu vermeiden wissen. Die Darstellungen Ménards haben nämlich nicht das allergeringste mit dem Code Napoleon oder sonst irgend einer Rechtsprechung der Welt zu tun. Alles, was der Künstler anstrebte, war die möglichst schöne und würdige Ausschmückung einer Wandfläche, und diese Aufgabe hat er mit den drei Doppelbildern glänzend gelöst. In allen dreien ist Ménard bei der antiken Landschaft geblieben, die er schon öfters in kleinem und großem Maßstabe mit so viel Glück behandelt hat, und auch seine elegischen Harmonien von Silber und herbstlichem Rotgold sind uns aus früheren Arbeiten bekannt. Das erste der drei Gemälde zeigt uns einen stillen Waldsee, beschattet von gewaltigen Baummassen, ein junger Mann hält ein Roß am Zaum und lauscht einem auf bemoostem Steine sitzenden Flötenspieler,

weiterhin sieht man eine Nymphe, die eben dem blauen Wasser entstiegen zu sein scheint, und am jenseitigen Ufer sprengt ein Zug Reiter hin, der an den Fries vom Parthenon erinnert. Das Mittelbild zeigt ein Vorgebirge am Meer, wo Frauen in antiker Tracht zwischen den Trümmern eines Tempels wandeln. Auf dem dritten Gemälde sehen wir auf einer Waldlichtung, über deren Gipfeln ein drohender Sturm schwarze Wolken ballt, einen Hirten die Rinderherde herantreiben, während ein Mädchen eine der Kühe melkt. Daß der malende Poet seine Darstellungen »Das goldene Zeitalter«, »Antiker Traum« und »Hirtenleben« nennt, ist eigentlich überflüssig, denn diese Gemälde erklären sich jedem Beschauer von selbst und werden weder auf Studenten und Professoren noch auf irgend einen Besucher der Universität ihren träumerischen, zur antiken Schönheit zurücktragenden Reiz verfehlen.

Dagegen wirkt Besnards großes Deckengemälde, das für die Kuppel des Kleinen Palastes bestimmt ist, weit weniger erfreulich. Ehe ich den Katalog zur Hand hatte, suchte ich vergebens den Sinn dieses Bilderrätsels zu erraten. Daß der sitzende Mann oben in den Wolken Zeus ist, dem Hebe einschenkt, hatte ich alsbald heraus, und auch die tiefer stehende Hera und die behelmte Athene erkannte ich, wer aber das nackte Mädchen sein sollte, das dem ebenfalls nackten jungen Manne einen goldenen Apfel zu reichen schien, machte mir etwas Mühe. Da der Jüngling auf einem in die Wolken des Olymps hineinragenden Felszacken steht und hinter ihm ein geflügeltes Roß sich bäumt, dachte ich, das sei ein Dichter oder Künstler, der von Pegasus bis zum Olymp emporgetragen wurde und nun von einer Göttin zum Lohn einen Hesperidenapfel erhält. Was das Gemälde wirklich darstellt, hätte ich in tausend Jahren nicht erraten, und sonst auch kein vom Weibe geborener Mensch. Denn der Katalog erzählt uns, daß das — »die Plastik« ist! Jetzt erkläre ich mir die Sache so, daß der Jüngling einmal Paris, das andere Mal aber ein Bildhauer ist, der sich das schönste Modell sucht und der nackten Venus den Vorzug vor den beiden anderen Göttinnen gibt. Aber was soll ein solches Bilderrätsel, das nicht den Vorzug der rauschenden Farbenschönheit hat, wie man sie in seinen besten früheren Arbeiten von Besnard kennt? Es ist das weiter nichts als ein riesiger rosig-grauer Fleck, in dem unverständliche Gestalten herumschwirren. Der Maler hat im Katalog eine zehn Zeilen lange Erklärung geben müssen und damit seiner Arbeit eine vernichtende Kritik geschrieben. Zugleich kündigt er an, daß er auch noch »den Gedanken«, »den Stoff« und »die Mystik« für die Kuppel des Kleinen Palastes zu liefern hat. Man hätte die Kuppel ebensogut weiß lassen können.

Von den anderen dekorativen Malereien ist nicht sehr viel zu sagen. Das ungeheuere »Korndreschen« von Hippolyte Berteaux ist trotz seiner mammutgroßen Ochsen und seiner lebensgroßen staubigen Landstraße über die Maßen langweilig und leer. Besser wirkt schon der Park mit der Damengesellschaft und den Akrobaten von Aman-Jean, der uns diesen liebenswürdigen Maler zwar nicht in neuer, aber doch in der angenehmen alten Gestalt zeigt. Auburtin malt jedes Jahr ein großes Bild in matten Farben, nackte Mädchen an und in einem See darstellend, und man meint immer, es sei das nämliche Bild, das man schon zehn- oder zwanzigmal gesehen hat. Dubufe macht sich alljährlich durch den rastlosen Eifer, womit er die Ausstellungsräume einrichtet, dermaßen um den Salon verdient, daß es unrecht wäre, seine großen Malereien irgendwie kritisch zu besprechen. Die diesjährige Arbeit ist für das Rathaus in Saint-Mandé bestimmt, wo wir glücklicherweise nicht wohnen und wohl auch kaum jemals hinkommen werden. Auch Gaston Latouche ist in diesem Jahre hinter den Ansprüchen zurückgeblieben, wozu uns seine früheren außerordentlich schönen Arbeiten berechtigt haben. Weder sein Gartentheater, noch seine Karnevalszene, noch seine Verkäuferin von Liebesgöttern, noch endlich sein Pont des arts, läßt sich irgendwie mit den sprühenden und glühenden Farbenkonzerten vergleichen, die er uns in früheren Jahren beschert hat. Natürlich sind auch die diesjährigen Arbeiten immer noch sehr schön und eigenartig, und sie brauchen den Vergleich mit keinem anderen ausgestellten Gemälde zu scheuen. Aber sie halten den Vergleich mit ihren aus dem nämlichen Atelier hervorgegangenen früheren Bildern nicht aus. Rolls »Gefilde der Seligen«, wo sich nackte Mädchen in und an einem durch einen Park fließenden Bache herumtummeln, ist ein schöner und guter Roll, dem es nichts schadet, daß er uns wie ein alter, lieber Bekannter anmutet.

Von den Porträtisten sind zu nennen die wohlbekannten Namen: Jacques Blanche mit vier Bildnissen, deren keines den von diesem Maler sonst behaupteten Gipfel erreicht; Boldini, der mit bekannter Virtuosität den Pinsel führt, wie Paganini den Fiedelbogen tanzen ließ und Paderewski auf dem Piano herumturnt; Leonetto Cappiello, der bekannte Affichenmaler, dessen gewaltige Dimensionen innehabendes weibliches Porträt etwas leer und schwach erscheint und danach aussieht, als ob Cappiello besser täte, bei seinen Plakaten zu bleiben; Carolus Duran sei nur der Ordnung halber erwähnt, sintemalen er die Villa Medici in Rom regiert, als Maler wird er von Jahr zu Jahr unzulänglicher und greisenhafter, und man hat Mühe, den Mann wiederzuerkennen, der einst von seinen Verehrern nicht nur neben, sondern über Velasquez gestellt wurde; ausgezeichnet in der malerischen Anordnung ist das fast in den reichen, farbigen Stoffen verschwindende weibliche Porträt von Claudio Castelucho; Dagnan-Bouveret, dessen Kollektivausstellung von Zeichnungen den Clou in dieser Abteilung abbildet, ist mit einem seiner überaus sorgfältig und schön gezeichneten, in der Farbe etwas kalten weiblichen Bildnisse vertreten; Gervex muß wie Duran aus Achtung vor lange vergangenen Leistungen genannt werden; John Lavery ist auch schon lange der Routine verfallen und vermag uns nicht mehr zu blenden; besser bleibt sein Landsmann mit dem deutschen Namen Wilfrid von Glehn, und Antonio de la Gandara stellt ein wie gewöhnlich bei diesem aparten Künstler eigenartiges und interessantes weibliches Porträt aus.

Es seien noch erwähnt die schönen spanischen Gärten von Rusiñol; die überaus delikaten und geschmackvollen bretonischen Küsten- und Fischerbilder von Ulmann; der frohe und helle Frühstückstisch am offenen Fenster mit dem Blicke auf das Meer von Lucien Simon, der uns den nämlichen Erker schon einmal in festlicher Abendbeleuchtung gemalt hat; die keck und sicher hingestrichene Leserin von Martha Stettler; das in anmutigen silbernen, rosigen und zartgrünen Tönen gehaltene Frühlingsbild mit der Gruppe junger Mädchen von dem Mexikaner Ramos Martinez; die nun auch schon etwas sehr bekannten Wäscherinnen am Bache von Lhermitte; die wiederum schon oft gesehenen schönen Abendstimmungen von Le Sidaner; die prächtigen venezianischen Farbenfanfaren von Guillaume Roger; die geschmackvollen Landschaften von J. J. Gabriel; die mit sicherem Geschmack und männlicher Kraft gemalte »Großmutter« von Alice Dannenberg; die bretonischen und die ägyptischen Szenen von Charles Cottet, der das sonnenglühende Kairo genau ebenso schwarz wiedergibt wie die melancholische Bretagne, und die »Heidnische Gruppe« von Caro-Delvaille, der sich hier lange nicht so glänzend bewährt wie in seinen früheren Porträtgruppen.

Daß Dagnan-Bouveret den Clou in der Abteilung der Zeichnungen hat, ist schon erwähnt. Er füllt einen ganzen Saal mit 133 Zeichnungen, die ihn als einen sehr gewissenhaften Bewunderer und Nacheiferer des großen Zeichners Ingres ausweisen. Wie seinem Meister könnte man ihm allzu große Korrektheit, Glätte, Kälte und Unpersönlichkeit vorwerfen, wenn man zum Tadel aufgelegt wäre. Jedenfalls aber können die jungen Maler hier mehr lernen als bei den wilden Männern der Unabhängigen und des Herbstsalons, die freilich leichter nachzuahmen sind und darum mehr Nachfolger finden.

In der Plastik wird der Clou von der posthumen Ausstellung des vor kurzem verstorbenen Bildhauers Alexander Charpentier geliefert. Da ich damals an dieser Stelle die Kunst dieses Bildhauers besprochen habe, erwähne ich hier nur, daß außer dem großen Relief der Schreiner, das bestimmt war, gleich dem Bäckerrelief in Fayence ausgeführt zu werden, und dem Gipsmodell des Denkmals für den Maler Charlet, die kleineren Arbeiten Charpentiers und ganz besonders seine Plaketten und Medaillen beinahe vollständig zusammengebracht worden sind, also daß sich hier eine ohne Zweifel nie wiederkehrende Gelegenheit bietet, diesen größten Meister der modernen Plakette kennen zu lernen. Rodin hat nur eine einzige weibliche Büste gesandt, die wohl auch von seinen blindesten Verehrern nicht zu seinen Perlen gezählt werden wird. Auffällig viele deutsche Skulpturen sind zu diesem Salon hergesandt worden: Hugo Lederer hat das Gipsmodell seines Fechterbrunnens geschickt, Max Lange eine vortreffliche Bronzebüste. Im allgemeinen ist diese Abteilung nicht sehr gut, und die Jury scheint hier viel weitherziger gewesen zu sein als in der Malerei, vermutlich weil sie Mühe hatte, die Skulptursäle zu füllen.

Bei den kunstgewerblichen Gegenständen wird der Clou von Rupert Carabin beigebracht, der diesmal ein Möbel ausstellt, an dem auch die früheren Tadler dieses eigenartigen Künstlers nichts auszusetzen haben werden. In der Tat ist es richtig, daß Carabin bei früheren Möbeln mitunter allzu sehr Bildhauer gewesen ist und über dem figürlichen Schmuck die Anwendbarkeit und somit den Endzweck seiner Arbeiten beinahe vergessen hätte. Dies ist bei seinem kleinen Büfett nicht der Fall, denn hier bildet die ausschmückende Skulptur einen unlöslichen und notwendigen Teil des ganzen Aufbaues, ohne darum irgendwie störend hervorzutreten. Carabin ist außerdem mit einer ganzen Anzahl kleinerer Holzarbeiten vertreten, die eigentlich zur Plastik gehören: Die Büste eines jungen Mädchens in elsässischer Tracht, die Statuette eines nackten kleinen Mädchens, sieben oder acht »Froschweiber«, die sich am Rande eines Tümpels herumtummeln, alles aus Birnenholz geschnitzt und die außerordentliche technische Geschicklichkeit Carabins nicht weniger bekundend als sein hervorragendes Gefühl für plastische Gestaltung.

Endlich haben auch die Architekten ihren Clou: F. Garas hat einen ganzen Saal mit seinem »Tempel des Gedankens« angefüllt; in der Mitte ein großes Gipsmodell, an den Wänden Zeichnungen, Pläne, Aquarelle, Ölgemälde, welche den Tempel von allen Seiten, von außen und innen darstellen. Hoch oben auf einem steilen Felsenberge soll sich der Bau erheben, die flache Kuppel soll das Insichselbstversenken des Denkers symbolisieren, der spitz gen Himmel aufragende Turm das Aufwärtsstreben des menschlichen Geistes. Das ist sehr schön, und außerdem können wir als ein Kompliment an die deutsche Nation quittieren, daß Garas seinen Tempel dem Andenken Beethovens gewidmet hat. Aber darum werden es unsere Urenkel doch nicht erleben, diesen Bau auf seinem Berge zu sehen. Allerdings kann man so etwas nie so genau wissen. Wer weiß, ob nicht ein Carnegie oder sonst ein amerikanischer »Wohltäter der Menschheit« erscheint und sich so etwas bauen läßt, um seinem Namen die gewünschte Reklame zu machen.

Die Radierung ist die einzige Abteilung ohne Clou. Aber da sind sehr schöne schwarze Radierungen von Chahine, Béjot, Beurdeley, Cottet, Mordant, Villon und Dauchez, farbige Radierungen von Eugen Delâtre, Jourdain, Latenay und Le Riche, Holzschnitte von Bertrand und Laboureur usw.

KARL EUGEN SCHMIDT.

ZUR FRAGE DER WIEDERBESETZUNG DER STELLE DES ZWEITEN DIREKTORS AM GERMANISCHEN MUSEUM IN NÜRNBERG

Der »Cicerone« hat in Heft 8 die Nachricht gebracht, Direktor von Bezold habe nunmehr selbst den Wunsch ausgesprochen, in seiner Tätigkeit als Leiter des Germanischen Museums durch einen zweiten Direktor unterstützt zu werden. Diese Nachricht ist, wie ich auf das Bestimmteste versichern kann, unrichtig. Direktor von Bezold hatte bisher weder Anlaß noch Gelegenheit, zu der aufgeworfenen Frage Stellung zu nehmen, da der Verwal-

tungsausschuß des Museums seit der Erledigung der Stelle keine Sitzung hatte, sondern, wie alljährlich, erst nach Pfingsten zu seiner ordentlichen Jahreskonferenz zusammentreten wird. Im übrigen kommt es wohl nicht darauf an, ob der erste Direktor einen zweiten Direktor wünscht, sondern ob die Anstalt einen solchen braucht. Das letztere hat der Redakteur des »Cicerone« bestritten. Meine Einwendungen gegen seine Begründung hat er in einer im gleichen Heft des »Cicerone« erschienenen Entgegnung dadurch zu diskreditieren versucht, daß er mir die Tendenz unterstellt, im persönlichen Interesse, also zugunsten einer bestimmten Persönlichkeit, der Wiederbesetzung der Stelle das Wort geredet zu haben. Gegen diese Unterstellung, für die Herr Dr. Uhde-Bernays den Beweis schuldig geblieben ist, lege ich Verwahrung ein. Mir ist es nicht um irgend eine Persönlichkeit zu tun, sondern nur um die Sache. Im übrigen überlasse ich es ruhig dem Urteil des kundigen Lesers, ob meine historische Darstellung einseitig war oder nicht. Ich habe nachgewiesen, daß die Einrichtung des zweiten Direktors am Germanischen Museum seit seiner Gründung in den Satzungen vorgeschrieben war, und daß nur zweimal während der 57 Jahre des Bestehens des Museums der Versuch gemacht wurde, die Stelle unbesetzt zu lassen, ein Versuch, der beide Male nach kurzer Zeit als undurchführbar wieder aufgegeben werden mußte. Wer freilich die nationale Anstalt, diese Stiftung des ganzen deutschen Volkes, auf das Niveau eines nordbayerischen Provinzialmuseums herabdrücken möchte, der hat offenbar kein Verständnis für ihr Wesen und ihre wahre Bedeutung, der scheint nicht zu wissen, daß nicht der bayerische Staat, sondern das deutsche Volk die Mittel hergibt zu seiner Erhaltung und seinem weiteren Ausbau, der scheint auch nichts zu wissen von dem begeisterten Anteil, welchen das ganze deutsche Volk durch Vertreter aller Stämme und Stände, seinen Kaiser und seine Fürsten an der Spitze, vor sieben Jahren an der Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Germanischen Museums genommen hat.

Nürnberg. *Freiherr von KRESS,*
Mitglied des Verwaltungsausschusses des Germanischen Museums.

PERSONALIEN

Ulrich Thieme und **Felix Becker** in Leipzig, die beiden Herausgeber des großen Künstler-Lexikons, sind durch den Titel Professor ausgezeichnet worden.

Professor **Fritz Schumacher** von der Technischen Hochschule in Dresden ist zum Baudirektor für Hochbau in Hamburg gewählt worden; er wird das neue Amt am 1. Januar 1910 übernehmen. Im Hamburg harren seiner zahlreiche wichtige Aufgaben.

Der Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein wählte Oberst **von Heyl** aus Darmstadt zum ersten Vorsitzenden.

WETTBEWERBE

Für eine **Gemäldegalerie zu Reichenberg in Böhmen** wird ein Preisausschreiben vom dortigen Bürgermeister für deutsch-österreichische Architekten erlassen, die in Österreich ihren Wohnsitz haben oder sich vorübergehend im Auslande aufhalten. Einlieferung der Entwürfe bis 7. August. Die Bausumme beträgt 250000 Kronen, die drei Preise 2000, 1500 und 1000 Kronen.

Bei einem engeren **Wettbewerb** um eine **Synagoge in Görlitz** haben unter zehn eingereichten Arbeiten *Lossow* und *Viehweger* in Dresden die beiden ersten Preise von 1500 und 1000 M., *Cremer* und *Wolffenstein* in Berlin den dritten Preis von 700 Mark gewonnen. Als Bausumme stehen 250000 Mark zur Verfügung.

Für die **Bebauung der Rudolf von Bennigsenstraße in Hannover** wird ein **Wettbewerb** unter den im Deutschen Reiche ansässigen Architekten zum 1. Dezember d. J. erlassen. Es sind Preise von 5000, 4000, 3000 und zwei von je 1500 M. ausgesetzt.

Ein **Ideenwettbewerb** zu einem neuen **Geschäftshause für die Oldenburgische Spar- und Leihbank** wird ausgeschrieben. Die Preise betragen 5000, 3000 und 1000 M. Außerdem können vier Entwürfe für je 500 M. angekauft werden. Die Frist läuft bis 31. Juli d. J.

Für die Gestaltung des **Marktplatzes zu Herne i. W.** und das an ihm zu errichtende Rathaus veranstaltet der dortige Magistrat einen Skizzenwettbewerb. Einlieferung bis 15. Juli. Zur Verteilung kommen je ein Preis von 1200 und 800 Mk. und zwei Preise von je 500 Mk. Dem Preisgericht gehören Gabriel v. Seidl-München, Schultze-Naumburg in Saaleck und Regierungsbaumeister Moritz in Köln an.

DENKMALPFLEGE

Der **hessische Denkmalsrat** hat bezüglich der **Erhaltung von Bildwerken** (Muttergottes-, Heiligen- und Standbildern) angeordnet, daß die Beseitigung dieser Standbilder, die in der Regel als »Baudenkmäler« im Sinne des Gesetzes anzusehen sind, nur nach behördlicher Genehmigung stattfinden kann. Es soll hierdurch namentlich der Verschleppung von wirklichen Kunstwerken nach auswärts vorgebeugt werden. Das Großherzogtum Hessen ist außerordentlich reich an solchen Standbildern.

DENKMÄLER

Das **Virchow-Denkmal** auf dem Karlsplatze in Berlin wird der Berl. Klin. Wchschr. zufolge die Inschrift erhalten: »Dem großen Forscher seine Freunde und Schüler — ihrem Ehrenbürger die Stadt Berlin«. Ferner hat Klimsch jetzt für das Reliefbildnis Virchows statt der ursprünglich geplanten vergoldeten Bronze die Ausführung in gelblichem Marmor in Aussicht genommen.

Ein **Denkmal** für den tirolischen Dichter und Gelehrten **Adolf Pichler** ist in Innsbruck enthüllt worden. Auf einem steinernen Sockel ist die Gestalt Pichlers in Überlebensgröße mit überraschender, packender Lebenswahrheit dargestellt. Es ist eine Schöpfung von *Edmund Klotz* in Wien.

Ein **Denkmal für** den bekannten Märchendichter **Ludwig Bechstein** ist am 14. Mai in Meiningen im Englischen Garten enthüllt worden. Es stellt einen Märchenbrunnen dar und ist eine Schöpfung von Prof. *Robert Diez in Dresden.*

AUSGRABUNGEN

Fortsetzung der Ausgrabungen in Pagasai. In Pagasai, in Nordgriechenland, wo vor mehr als einem Jahre die Aufsehen erregenden Funde von in Mauern und Türme eingebauten bemalten Stelen von größerem Kunstwert und mit ausgezeichnet erhaltenen Farben gemacht wurden, sind bei der Fortsetzung der Ausgrabungen durch Arvanitopulos weitere fünf Türme aus der Zeit von 50 v. Chr. entdeckt worden, zu deren Bau Grabstelen aus einem anliegenden älteren Begräbnisplatz benützt wurden. — Auf diese Weise sind noch eine weitere Anzahl bemalter Stelen ans Licht gekommen, die den Vergleich mit den im Vorjahre entdeckten durchaus aushalten. Auch stieß man auf die Reste einer großen ca. 55 m langen Stoa aus dem 4.—3. Jahrhundert v. Chr. — Die Mauern dieses Gebäudes hatten eine dünne Gipslage, die Malereien getragen zu haben scheint. Nächst der Stoa geriet man auf das Fundament eines Tempels, dem sich die Agora der Stadt angeschlossen haben wird. Die Ausdehnung und die Dicke

der Stadtmauern läßt auf eine Stadt von beträchtlicher Bedeutung schließen. Die Grabinschriften zeigen Bewohner von allen Teilen der Oikumene, so daß anzunehmen ist, daß Pagasai einst eine wichtige Hafenstadt in Nordgriechenland war. Für die Funde von Pagasai, die von der größten Wichtigkeit für das Studium der Malerei des alten Griechenlands sind, und für die prähistorischen Funde aus Thessalien, die an verschiedenen Stätten zum Vorschein kommen, wird in Volo ein neues Museum gebaut, das nach »The Nation« bis zum Mai fertiggestellt sein dürfte. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Die **Vereinigung elsässischer Künstler** eröffnete in Straßburg eine Ausstellung von Werken *Eugène Carrières*, die einen interessanten Einblick in die Entwickelung des Künstlers bietet.

Magdeburg. Im Kunstverein findet eine **Gedächtnisausstellung zu Hans Thomas 70. Geburtstag** statt, die nur Werke aus dem Besitze von zwei hiesigen Kunstfreunden bringt. Es sind fast alles Werke aus späterer Zeit, in seiner zeichnerischen Art, die auch Kolorierung von Lithographien nicht verschmähte (und damit oft recht anmutige Eindrücke erzielte, wie man zugeben kann). Nur eine kleine Taunuslandschaft, ein Aquarell um 1876, weist auf den Weg zurück, den Thoma gegangen ist: in diesem frühen und ganz »gegenstandslosen« Bildchen handelt es sich allein um die Frage von Sonne und Licht. — Interessant sind auch die von ihm entworfenen Fayencen: mit Figuren dekorierte Schalen und Vasen, deren echter Fayencenstil, zurückhaltende Farben und geschmeidige Linien sie sehr vorteilhaft von ähnlichen Produkten des neueren Kunstgewerbes auszeichnen. Das feine und sichere Liniengefühl Thomas kommt in ihnen aufs glücklichste zur Geltung. *sch.*

Für die **Große Berliner Kunstausstellung 1910** hat auch der **Verband deutscher Illustratoren** bereits eine besondere Ausstellungskommission gewählt. Es gehören zu ihr Prof. Doepler, F. Jüttner, P. Brockmüller, H. Zille, W. Kuhnert, F. Stassen und Dr. P. Krämer.

SAMMLUNGEN

Der **Kunst-, Kunstgewerbe- und Altertumsverein für den Regierungsbezirk Koblenz** hat am 16. Mai einen im früheren Realgymnasium neuhergerichteten großen Museums- und Ausstellungssaal für seine reichhaltige *Sammlung* eröffnet.

Das im Jahre 1852 gegründete **Römisch-germanische Zentralmuseum** in Mainz hat nach seinem soeben erschienenen Jahresbericht in dem abgelaufenen Jahre wieder einen beträchtlichen Zuwachs erhalten. Die Zahl der Nachbildungen aus anderen Museen, auch des Auslandes, die durch Tausch oder durch Ankauf erworben wurden, belaufen sich auf über 700 Nummern; ferner wurden 675 Originale erworben, so daß das Museum nunmehr 23000 Nachbildungen und 4500 Originale enthält.

In Leipzig ist am 15. Mai das **Institut für Kultur- und Universalgeschichte** eröffnet worden, eine Schöpfung Professor Karl Lamprechts. Die Bibliothek enthält neben zirka 1700 gedruckten Werken und zahlreichen Flugschriften eine große *Sammlung von Kunstblättern*, Autographen und viele Tausende von Kinderzeichnungen aus aller Herren Ländern.

Das **Augsburger Maximilian-Museum** wird im Herbst, nachdem die Neuorganisation beendigt sein wird, seine jetzt sehr reichen Bestände dem Publikum wieder öffnen. Das bisherige Musumsgebäude ist im Innern zum Teil umgebaut worden nach dem Entwurf Gabriel von Seidls. Die Sammlungen der Stadt und die des Historischen Vereins von Schwaben und Neuburg werden vereinigt und dann in städtische Verwaltung genommen.

STIFTUNGEN

Anläßlich der Hundertjahrfeier der Akademie der Künste in München, die bei dieser Gelegenheit zu einer **Hochschule** erhoben wurde, haben die beiden Gemeindekollegien einstimmig beschlossen, mit einem Kapital von 70000 Mark eine **Stiftung** zu errichten, mit deren Zinsenertrag in der Höhe von 2400 Mark alljährlich nach den Vorschlägen des Lehrerrates den jeweiligen Bedürfnissen entsprechend entweder ein Stipendium oder mehrere Stipendien an Schüler der Akademie verliehen werden sollen.

VEREINE

Auf der 50. Hauptversammlung des **Vereins deutscher Ingenieure**, die vom 14.—16. Juni zu Wiesbaden-Mainz stattfinden wird, wird u. a. auch Geh. Regierungsrat Dr.-Ing. Muthesius-Berlin und Eisenbahnbauinspektor Dr.-Ing. H. Jordan-Straßburg über die **ästhetische Ausbildung von Ingenieurbauten** sprechen. Als Ort der 51. Hauptversammlung wird *Danzig* in Vorschlag gebracht werden. Es liegt von dort bereits eine Einladung vor.

VERMISCHTES

Der Verkauf der Gemäldesammlung König Leopolds. Als vor sechs Monaten die Nachricht in Brüssel und Paris umlief, König Leopold von Belgien habe den bekannten Pariser Kunstversteigerer Petit beauftragt, ein Inventar seines Bilderbesitzes aufzunehmen, ahnte so mancher das Kommende. Eine solche Aufnahme, von Cardon verfertigt, besteht; eine zweite also konnte nur dazu dienen, die Bilder auf den heutigen Verkaufswert hin zu prüfen. Dann schlief die Sache ein, bis vor wenigen Tagen die Nachricht aus Paris in Brüssel einlief, der Pariser Kunsthändler Kleinberger habe ein Dutzend der besten Gemälde aus der Sammlung des Königs der Belgier erworben. Dieser ersten, allgemeine Bestürzung hervorrufenden Nachricht folgte bald die zweite: der aus ungefähr 250 Bildern bestehende Kunstbesitz des Königs ist verkauft worden bis auf einen unbedeutenden Rest. Selbst die Familienporträts, soweit sie von Reynolds und Winterhalter herrührten, also einträglich waren, sind ausgewandert. Viele dieser Bilder gehen nach Amerika, wo sie die Salons der Geldfürsten zieren werden. Es war in London heimlich ein Prachtkatalog in englischer Sprache gedruckt worden, dessen Titel lautete: »Katalog der Sammlung Seiner Majestät des Königs Leopold«. Kein Wunder, daß die amerikanischen Millionäre sich um die Kunstwerke aus königlichen Besitz rissen! Aber nicht nur Belgien, sondern auch das ganze Europa kann über das Geschehene trauern, denn Leopold II. besaß wirkliche Kunstschätze, deren Echtheit außer Zweifel steht, weniges ausgenommen. So gehörten zu den Bildern, welche an Kleinberger verkauft worden sind, ein Hobbema, Prachtbild einer friesischen Landschaft, ursprünglich aus den Kollektionen von Reynders in Brüssel und Taylor in London stammend. Von Leopold I. beim Verkaufe der Kollektion Heris mit 18000 Francs erstanden, wurde das Bild heute mit 300000 Francs verkauft. Die Landschaft Hobbemas stellt Landhäuser dar unter Eichen im Vordergrund, die sich von einem leichtwolkigen Himmel abheben; der Hintergrund ist von einer strahlenden Sonne durchleuchtet. Dann von Rubens das Bildnis des Malers Vranck. Ferner zwei Hals. Das eine Bild ist betitelt »Der gemeinsame Freund«, und zeigt uns zwei kleine Mädchen mit einer Katze spielend. Das andere heißt »Die kleinen Spieler«

hier spielt ein lachendes, blondgelocktes, kleines Mädchen Karten mit einem Knaben. Beide Werke waren auf der rückblickenden Brüsseler Ausstellung von 1886 vertreten. Der König besaß dann aber noch einen herrlichen Van Dyck, und zwar dessen Bildnis des Brüsseler Bildhauers Duquesnoy. Er hatte in seiner Sammlung ferner einen Fra Angelico »Jungfrau mit Kind« aus der Galerie der Prinzessin Charlotte von Wales, ersten Gemahlin Leopold I., stammend. Zwei Delacroix: den einen hatte Leopold I. bei der Versteigerung Pereire im Jahre 1852 für 18000 Francs erstanden; den zweiten Leopold II. 1873 beim Verkauf Laurent Richard für 31000 Francs. Für den heiligen Benedictus von Rubens, den Leopold II. 1881 in Lille für 177000 Francs gekauft, verlangte der König eine Million. Dieses Bild wurde von der Familie Rubens nach dem Tode des Meisters dem Brüsseler Maler De Crayer zum Geschenk gemacht, der der damalige Schöffe der schönen Künste war. De Crayer trat es später der Abtei von Afflighem ab. Weiter von Rubens ein Bild, welches zwei junge Löwen darstellt. Es wurde von Leopold I. dem Herzog von Bedfort für 8000 Guineen abgekauft. Schließlich eine Originalskizze, vollständig von der Hand desselben Malers, für ein nicht mehr auffindbares Bild »Christus triumphiert über den Tod und die Sünde«.

Es scheint, daß in letzter Stunde die Kommission der Königlichen Museen sich aufgerafft hat und durch den Mund des Ministerpräsidenten den Monarchen ersuchen ließ, wenigstens das Porträt des nationalen Bildhauers Duquesnoy von Van Dyck in Belgien zu belassen. Leopold scheint nicht abgeneigt, diesem berechtigten Wunsche zu willfahren und selbst einen ganz billigen Preis für das Bild zu fordern, nämlich 150000 Francs. Kenner allerdings behaupten, daß diese Leinwand, die kaum 1 Meter breit ist und gelitten hat, nur die Hälfte wert sein soll. Außerdem würde Leopold II. eventuell das Bild von Rubens »Der Märtyrertod des h. Benedictus« dem Brüsseler Museum verkaufen. Was das Porträt von Duquesnoy betrifft, so bezeichnen die meisten diesen François Duquesnoy, den Van Dyck 1623 in Rom malte, als den Urheber der Statuette des Manneken-Pis. Das ist eine Verwechslung. Nicht dieser, sondern sein Vater Jérôme wurde 1619 vom Brüsseler Magistrat beauftragt, diese Figur in Bronze zu formen, um die Steinstatuette zu ersetzen, welche den damaligen Brunnen des kleinen Julian schmückte.

Was den Verkauf der künstlerischen Besitztümer des Königs betrifft, so nehmen die weiteren Aufnahmen ihren ungestörten Fortgang. Die Porzellane sollen bereits verkauft sein, die silbernen Bestände, darunter wertvolle Stücke aus dem Besitz Leopolds I., werden von einem Londoner Sachverständigen katalogisiert. Inzwischen sind eingehendere Nachrichten über die ägyptische Sammlung des Königs unter das Publikum gedrungen, welches bisher keine Ahnung davon hatte, daß der belgische Monarch einen wahren Schatz in dieser Beziehung besaß. Allerdings hatte schon 1889 Professor Eisenlohr in Heidelberg sich über diese Antiquitäten geäußert, von denen bereits 1875 ein amerikanischer Archäologe gesprochen hatte. Der in den Jahrbüchern der Londoner Archäologischen Gesellschaft erschienene Aufsatz war aber nur den Fachgenossen bekannt und dann vergessen worden. Die Besucher des Brüsseler Königspalastes kannten nur drei Stücke der ägyptischen Sammlung des Königs, ahnten aber schwerlich deren hohen Wert. Am Fuße der großen Treppe stehen zwei Statuen aus schwarzem Granit. Sie stellen die Göttin Sechmet dar und stammen aus dem Tempel von Theben, woselbst sich noch mehrere gleiche Statuen der Göttin mit dem Löwenkopfe vorfinden. In einer der Galerien des Palais sieht man einen Sargdeckel aus thebanischer Zeit. Das sind nur unbedeutende Stücke einer Sammlung, die in den — Wagenremisen der königlichen Stallung aufbewahrt wurde. So besitzt dort König Leopold drei wertvolle Grabstelen, die eines römischen Legionars, von welcher Art man nur noch ein ähnliches Monument im Museum von Alexandrien kennt; ferner die eines hohen Staatsbeamten und der Priesterin der Hathor und einer königlichen Favoritin. Ein einzig dastehendes Stück ist die Grabspendentafel aus geschnitztem und bemaltem Holze, auf welcher nicht weniger als 96 verschiedene Gerichte aufgeführt werden, deren Auswahl dem Toten auf seinem letzten Wege überlassen bleibt. Ein ebenso außerordentliches Stück, wie man seinesgleichen kaum im Louvre oder in Turin vorfindet, ist ein Sarkophag aus rotem Granit. Die Figur des darin Begrabenen ist auf dem Deckel künstlerisch ausgemeißelt und von großer Schönheit der Behandlung. Und so fort. Diese sehr umfassende Sammlung ägyptischer Altertümer wurde König Leopold, als er, noch als Herzog von Brabant, im Jahre 1863 seine Orientreise machte, vom damaligen Khedive Saïd zum Geschenk gemacht. Wir vermuten, daß auch deutsche Museen sich bemühen werden, einiges von diesen Meisterwerken, sowohl den Gemälden, wie den übrigen Schätzen, zu erwerben.

Ruhemann.

Wiederauffindung der Madonna des Giovanni Bellini. Wie durch ein Wunder ist die aus Madonna del orto gestohlene Madonna ans Tageslicht gekommen. Während man sie längst im Auslande vermutete, war sie in Venedig bei einem Hehler versteckt, der, gedrängt von seinen Mitschuldigen, den Kopf verlor und einem Bekannten, einem unbescholtenen Manne, sein Geheimnis mitteilte. Dieser machte sofort seinem Vorgesetzten, dem Direktor der modernen Galerie im Palazzo Pesaro, Mitteilung, welcher sogleich die Polizei in Kenntnis setzte. Das Gemälde ist mit ganz leichten Beschädigungen aus der Affäre hervorgegangen. *August Wolf.*

× **Die große neue Berliner Heerstraße,** die sich als Fortsetzung der Charlottenburger Chaussee von dem Punkt, da diese nach Nordwesten abbiegt, also vom sogenannten »Knie« an unter den Namen »Bismarckstraße« und »Kaiserdamm« über Westend und die Spandauer Vorstadt hinzieht und bis zum Truppenübungsplatz in Döberitz geführt werden soll, beginnt allmählich Gestalt und Charakter anzunehmen. Aber wie bei allen öffentlichen Dingen in Berlin sieht man auch dem Werden dieser gewaltigen neuen Anlage mit Sorgen und Zweifeln zu. Der Grundgedanke des Planes ist ohne Frage ein glänzender gewesen. Es war ein kühnes und großartiges Unternehmen, die Idee eines repräsentativen städtischen Hauptverkehrsweges, die der Große Kurfürst vor 250 Jahren durch die Anlage der Straße Unter den Linden mit so imposanter Wirkung durchführte, wie es bei dem geringen Umfang seiner Residenz denkbar war, nun zu erweitern und auszubauen. Langgestreckte, breite Verkehrsadern werden überdies in den Stadtbildern der Zukunft bei der Bedeutung, die das Automobil als Fortbewegungsmittel gewinnt, noch eine ganz andere Rolle spielen als bisher. Früher zog man sie mehr des Prunks und Pomps wegen; heute verbinden sie mit diesem äußeren Eindruck einen eminent praktischen Sinn. Aber mit der Zweckmäßigkeit allein will man sich dennoch nicht zufrieden geben; man sucht mit Recht für die von der Natur gegebenen Punkte nach einem Schmuck, der die Erscheinung des meilenlangen Straßenzuges durch Betonung seiner Abschnitte gliedert und hebt, und strebt danach, seiner Gestalt auch zwischen diesen Stellen Einheit und Stil zu sichern. Das alles steckt in dem vorliegenden Berliner

Fall noch in den Anfängen, aber schon sind die ersten Entscheidungen gefallen, und sie mahnen zu ernstester Betrachtung. Vor allem zeigt sich bereits wieder das alte Leid: die private Bautätigkeit tut ihre Schuldigkeit, die offizielle versagt völlig. Die neu entstehenden Gebäude der Bismarckstraße nehmen Charakter und Geschmack an. Gleich nach dem »Knie« grüßt zur Linken das Charlottenburger Schillertheater von Littmann und Heilmann, das zwar nicht eigentlich berlinisch, sondern ausgesprochen münchnerisch dreinschaut, das aber das Problem einer volkstümlich-festlichen Architektur so geschickt löst, daß es als eine hohe Zierde der Straße gelten darf. Daneben erheben sich Albert Geßners Mietshäuser, die zum erstenmal die komplizierte Aufgabe moderner Riesenwohnstätten für viele hundert Menschen mit den verschiedenartigsten Lebensgewohnheiten und -Bedürfnissen wirklich lösen. Und weiter fort steigen ununterbrochen aus wüstem Gelände, zwischen leeren Baustellen, älteren Ornamentklebefassaden und kahlen Brandmauern, die der Durchbruch der Bismarckstraße freigelegt hat, andere Wohnhäuser auf, bei denen die modernen Prinzipien der Einfachheit im einzelnen, der schlichten Zusammenfassung der Baumassen, des ruhigen und diskreten Schmuckes nach Geßners bahnbrechendem Vorgang zur Anwendung gebracht sind. Das sieht sich ganz hübsch an. Selbst ein kleines Wirtshaus, das nun schon jenseits der letzten bisher eröffneten Untergrundbahnstation: der Haltestelle am neuen »Reichskanzlerplatz«, am Beginn des heute noch unbehelligten Waldbestandes liegt, fügt sich diesem geschmackvollen Stil glücklich an. Die Zugänge zu der Untergrundbahn selbst, die in gemessenen Zwischenräumen die breite Mittelallee unterbrechen, haben durch Alfred Grenander die gleiche sachlich-wohltuende und schmucke Ausgestaltung erfahren wie in der Stadt. Aber nun kommt die »offizielle« Architektur, und was sie bisher, im Tiefbau wie im Hochbau geleistet hat, ist mehr als bedenklich. Die Überführungen der Straße in der Havelgegend sind völlig mißlungen und jeder monumentalen Wirkung bar. Die neue Brücke über den Landwehrkanal aber, die, noch vor dem Knie, beim Eintritt in Charlottenburg sich findet, ist wie ein Hohn auf alle Wünsche und Beschwörungen der Kunstfreunde, im Städtebau endlich mit den Mittelmäßigkeiten aufzuräumen. Über einen trägen, schmalen, künstlichen Wasserlauf ist eine Brücke geführt, die an Breite, Wucht, Massivität und Pomphaftigkeit der architektonischen Geste so aussieht, als ströme unter ihr die Themse oder mindestens die Isar. Riesige Pylonen im konventionellsten Sandsteinstil tragen elektrische Bogenlampen, ein schematisches Propyläentor ohne jede Feinheit der Gliederung soll dem, der Charlottenburg betritt, »festlichen Gruß entbieten«, und vor seinen Pilastern nach der Berliner Seite hin sind zwei Statuen des ersten preußischen Königs Friedrich I. und seiner Gemahlin Königin Sophie Charlotte aufgestellt, die das Tollste sind, was die wildgewordene norddeutsche Denkmalskunst unserer Zeit sich je geleistet hat: kolossale Bronzefiguren, aber wie vergrößerte Porzellanmenschlein gearbeitet, die, starr und steif, in korrekten historischen Kostümen stecken, von ungeheuren Bronzehermelinmänteln umwallt, welche in genialem Faltenwurf über die Steinsockel herunterfallen!! Die Namen des Architekten wie des Bildhauers, die hier also gehaust, seien freundlich verschwiegen. Natürlich mußten durch die Erhöhung des Auffahrtsterrains die hübschen alten Oktroihäuschen fallen, die früher, weit charaktervoller, schöner und passender die Grenze von Berlin und Charlottenburg kennzeichneten. Dabei ist die Straße selbst unnütz zerschnitten, so daß trotz der Breite der Brücke der Verkehr sich hier nicht ohne Zwang abwickeln kann. Auch sonst ist übrigens die Anlage der Straßenwege selbst verfehlt. Statt breite Bürgersteige zu beiden Seiten einen breiten Fahrdamm einrahmen zu lassen, hat man die schöne Straße wieder nach schlechtem altem Berliner Beispiel in viele Streifen zerschnitten: Seitenfahrdämme, Reitweg, Blumenbeetanlage, eingefaßter Schienenweg für die elektrische Bahn usw. So hat man eine großzügige Verkehrsentfaltung doch wieder unterbunden. — Wandert man aber über den Reichskanzlerplatz hinaus, die Dünenhügel des beginnenden Grunewalds hinauf und hinunter und biegt man rechts ab, so gelangt man zu einer Anlage, die Berlin als einen großen Gewinn einstellen darf: zu der neuen **Grunewald-Rennbahn,** die Geh. Baurat *Otto March* hier aus dem Boden gezaubert hat. Das ist mehr als ein Tummelplatz der Renngläubigen, Pferdekenner und Wettexperten, es ist die geniale Schöpfung eines Architekten und Organisators großen Stils. Logik und Zweckmäßigkeit verbinden sich mit Schönheit und Heiterkeit; das Sachliche ist aus seinen hier recht komplizierten Bedingungen ohne Umschweif und Umweg zum Anmutigen geworden. Alle gesunden neuen Gedanken, die unsere Baukunst und unser Kunsthandwerk befruchtet haben, finden dabei ihren Niederschlag: bei den Tribünengebäuden, die sich auf einem Hügelrücken hinziehen, bei den kleineren Baulichkeiten, die der Verwaltung, der Wage, der Gärtnerei dienen, bei dem stattlich-behaglichen Restaurant, das der Münchener Maler Paul Adolph Schmidt launig ausgemalt hat, bei der gärtnerischen Anordnung des »Geläufs«, des »dritten Platzes«, der inmitten der Bahn liegt, und zu dem der Zugang durch Tunnelgänge unter dem grünen Rasen her führt, bei der reizvollen Gruppierung der Stallgebäude, welche von jenseits der Bahn, wie die Häuser eines Dörfchens zu einer Stadt, zu Tribünen und Restaurant heruntergrüßen, bei dem kaiserlichen Pavillon, der am Ende der Bahn in Form eines Empire-Parktempelchens errichtet ist, und von dem aus man das Ganze überblicken kann. Alles schließt sich zu einem ausgezeichneten Organismus von Einheit und Anmut zusammen. Und vom Dach der Tribünen übersieht man ein grünendes Parkrevier von froher Lebenslust.

Bei **Agnew in Berlin** sind wiederum einige recht gute alte Bilder zu sehen. Dem *Isack van Ostade* gehört wahrscheinlich eine große, im Helldunkel ungemein nuancenreiche Landschaft, die früher Ruisdael zugeschrieben wurde. Ferner ist ein *Hobbema* zu nennen, Gehöft mit Bäumen. (Das Bild befand sich früher in der Sammlung Suermondt in Aachen.) — Von französischen Bildern des 19. Jahrhunderts seien erwähnt eine große Herbstlandschaft (signiert und 1867 datiert), sowie eine kleine Flußlandschaft in Abendbeleuchtung von *Daubigny* und mehrere charakteristische *Corots*.

H.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 28. 4. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

LITERATUR

Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre. Von Dr. *Emil Utitz* in Prag. Mit 4 Abbildungen und 2 Tabellen im Text. Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1908.

Seiner im dritten Jahrgange der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft erschienenen Abhandlung: »Kritische Vorbemerkungen zu einer ästhetischen Farbenlehre« hat der Autor jetzt die »Grundzüge« folgen lassen, in denen die Behandlung der Farbenprobleme in einem größeren, das Gebiet allgemeiner umfassenden Rahmen erreicht wird. Dabei geht er stets von dem psychologischen Sinneseindrucke aus, den die Farben auf den Beschauer ausüben, so daß sie lediglich »als Objekt unserer Gesichtsanschauung, nicht aber als in Wirklichkeit bestehend erkannt werden.« Die Grenze zwischen einer ästhetischen Farbenlehre und einer Farbentechnologie wird leicht gezogen, weil die Ästhetik als reine philosophische Disziplin sich nur mit der psychischen Forschung befaßt, während die Schwierigkeiten nach der technologischen Seite im Bereiche der Chemie oder der Physik liegen.

Alle früheren Philosophen haben der Ästhetik der farbigen Erscheinungen große Aufmerksamkeit geschenkt insofern mit den verschiedenen Farben auch Gefühlsempfindungen verbunden sind, die teils als angenehme, freudige, oder unangenehme düstere, mühselige, dann auch wieder als gleichgültige empfunden werden. Daß hierbei Gedankenverbindungen eine große Rolle spielen, kann nicht geleugnet werden: So z. B. wirkt das reine Rot lebhaft, feurig, weil es an Blut oder Feuer erinnert, während Blau, als ruhig und sanft, an den wolkenlosen Himmel mahnt usw. Derartige Beobachtungen führen zum Symbolismus der Farben, wie er sich bei allen Völkern mehr oder weniger ausgebildet hat. Auch frühere Kunstschreiber berühren das Thema und behandeln es mit einer gewissen Begeisterung; ich erinnere nur an Lomazzo, der gewisse Farben »für das geistige Auge« als Zeichen der Trauer, Langsamkeit, Tiefsinn, andere wieder als Sinnbild der Lieblichkeit, Fröhlichkeit, Frische, Freude und Lust erklärt. Im 16. Jahrhundert scheint diese Art der Farbenästhetik große Beliebtheit erlangt zu haben, denn in langen Ausführungen bei Sicilio Araldo (1565) und Fulvio Pellegrino Morato (1547) werden z. B. die Farben der Kleidungsstücke auf ihre Bedeutung zum Charakter des Trägers oder der Trägerin in Beziehung gebracht. Die Farben sprechen also hier eine Art Sprache, wie etwa die Blumen. Es finden demnach gewisse Assoziationen zwischen den Farbenerscheinungen und den Gefühlseindrücken statt, die nicht nur äußerer ästhetischer, sondern ebensowohl psychischer Natur sein können. Der Autor widmet diesen Farbenwirkungen ein besonderes Kapitel und behandelt neben den Hauptfarben mit ihren Intensitätsunterschieden (Helligkeit, Sättigung und Qualität) auch die Farbenkombinationen nach Paaren, Triaden und Intervallen. Er kommt u. a. dabei nach den von ihm an einer Reihe von Versuchspersonen vorgenommenen Beobachtungen zu dem Resultat, daß »komplementäre Farbenverbindungen wohlgefällig wirken.« Aber schon durch die Aufstellung der »komplementären Farben« tritt er von dem Gebiete der reinen Psychologie in das der physikalischen Optik über, denn unter den Komplementärfarben versteht der Physiker jene Paare von Farben, die, aus der Reihe der Spektralfarben entnommen, mit einer zweiten, oder der Summe der restierenden Farben sich zu Weiß summieren. Mit der »Wohlgefälligkeit oder Mißfälligkeit« bestimmter Farbenzusammenstellungen hat der Begriff der Komplementärfarben im physikalischen Sinne keine Beziehung, man erkennt aber dennoch, daß der Ästhetiker, auch wenn er geflissentlich der Newtonschen Lehre von der Teilbarkeit des weißen Lichtes auszuweichen bestrebt ist, Konzessionen machen muß. Die moderne Physiologie hat die von Goethe in dessen vielbekämpfter Farbenlehre zuerst eingeführte Benennung »entgegengesetzte« oder »geforderte« Farben für die Ergänzungs- oder Komplementärfarben übernommen, weil letztere in der Tat von der Netzhaut beim Ansehen jeder objektiven Farbe als Gegensatz verlangt werden. Diesen »physiologischen« Vorgang genauer studiert zu haben ist das Verdienst von Helmholtz, Hering und anderen. Sie gingen von der Erregbarkeit der Nervenfasern aus und insbesondere Hering begründete sein System der Farbenpaare (Rot-Grün, Gelb-Blau) auf die Eigentümlichkeit der perzeptiven Teile der Netzhaut, die aus einer Schicht von Stäbchen und Zapfen besteht. Wenn nun Utitz sich gegen Hering für das sog. Dreifarbensystem (Rot-Blau-Gelb) entscheidet (S. 146), so vergißt er, daß bei der physiologischen Farbenmischung ganz andere Gesetze gelten als bei der Mischung von objektiven Farben; während die ersteren sich addieren, subtrahieren sich die letzteren, d. h. Gelb und Blau mischen sich physiologisch (als farbiges Licht) stets zu Weiß, während beide Farben als Farbstoffe gemischt Grün ergeben. Auch in den Grundzügen einer ästhetischen Farbenlehre erwartet der Leser Hinweise auf diese prinzipiellen Gegensätze.

Was Utitz in weiteren Kapiteln über Farben als Kunstmittel, über Beziehungen zwischen Ton, Klang und Wort, also zwischen Musik und Malerei bringt, was er dann über Farbe in der Malerei, Plastik, Architektur und angewandten Kunst sowie über die ästhetische Beziehung des Farbensinnes sagt, enthält ungemein viel des Trefflichen und Beherzigenswerten, so daß diese Teile von allen jenen mit Interesse gelesen werden, die mit moderner Kunst und mit der neuen Richtung Fühlung haben. Als besonderen Vorzug möchte ich noch die vielfachen Hinweise auf die jüngste fachmännische Literatur erwähnen, die manchem Leser erwünscht sein dürfte. *E. B.*

Dr. R. Anheißer, *Malerische Baukunst in Tirol.* 50 Tafeln Zeichnungen. Frankfurt, Heinrich Keller, 1908.

Die Lichtdrucktafeln geben Bleistiftskizzen wieder, die der Verfasser, Architekt in Darmstadt, auf Wanderungen durch Tirol aufgenommen hat. Vornehmlich bringen sie Ansichten aus dem südlichen Tirol, aus Bozen, Brixen, Eppan, Klausen, also aus dem Teil des Landes, wo die Baukunst schon einen italienischen Charakter hat, wo die Häuser flache Dächer, gerade Simse, glatte, weiße Putzflächen, Laubengänge straßenwärts, Loggien in den Höfen haben. Hauptsächlich sind abgebildet Straßenbilder und Häusergruppen, vereinzelt auch Burgen und Edelsitze (z. B. Thalegg, Klebenstein, Trostburg, Münichau, Maretsch, Winkelschloß u. a.).

Hatte es einige Zeit den Anschein, als ob die Photographie die Alleinherrschaft in der Architekturpublikation gewinnen würde, so läßt man neuerdings daneben doch auch wieder die *zeichnerische Aufnahme* gelten. Sie vermag in ganz anderer Weise den malerischen Charakter des Gebäudes, seine Zusammenwirkung mit den umgebenden Bauwerken und der Landschaft: kurz die künstlerische Intention des Erbauers sichtbar zu machen, als dies der leblose photographische Apparat kann. Darum haben die Kupferstiche der alten Architekturwerke (z. B. des Piranesi) auch heutigen Tages ihren selbständigen Wert.

Im vorliegenden Falle, will es uns scheinen, hat der Zeichner aber zu sehr eine malerische Wirkung angestrebt. Der spezifische architektonische Formgehalt geht vielfach verloren und man hätte eine scharfe und objektive Wiedergabe der Bauformen (wie sie Durms Skizzen im Handbuch der Architektur doch z. B. zeigen) bei einem so voluminösen Werke lieber gewünscht. So ist es zu Studienzwecken kaum verwendbar, doch zur Verbreitung der immer noch wachsenden Freude an der prächtigen Tiroler Baukunst wird es zu seinem Teile gewiß beitragen.

Hermann Schmitz.

Dr. Max Kemmerich, *Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland.* München, 1908, Georg D. W. Callwey. Vom selben Autor: *Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland bis zum Ende des 13. Jahrhunderts.* Leipzig, 1909. Klinkhardt & Biermann.

Schon aus karolingischen Zeiten ist verschiedentlich überliefert, daß Darstellungen bedeutender Persönlichkeiten angefertigt sind, und aus dem weiteren Mittelalter gibt es entsprechende Nachrichten. Während man bisher annahm, daß es sich nur um schematische oder bestenfalls solche Bilder gehandelt habe, die sich auf Wiedergabe einzelner Äußerlichkeiten beschränkten, versuchen Kemmerichs Schriften nachzuweisen, daß wirkliche Porträtähnlichkeit erstrebt und zum Teil erreicht worden sei, und daß somit die Möglichkeit einer Ikonographie deutscher Könige, Bischöfe und anderer offizieller Persönlichkeiten vorliege. Das einzige Mittel, hierüber Aufklärung zu erlangen, wäre das der Vergleichung. Kemmerich macht davon Gebrauch und erklärt die übereinstimmenden Züge für jene, die der einstigen Wirklichkeit entsprechen. Wer von der Fülle des Materials eine Vorstellung hat, wird von der Schwierigkeit des Unternehmens den rechten Begriff haben. Bei näherer Untersuchung, zumal des Kemmerichschen Buches über die Malerei, finden wir, daß der Verfasser nur einige Stichproben herausgeholt und dabei manche gut zugängliche Beispiele bei Seite gelassen hat. Ich erwähne nur die bekannten Kaiserbilder aus Memleben oder Heinrich den Löwen und seine Gemahlin in dem Psalter des Britischen Museums (Lansdown 381, Abbildung in Doering-Voß, Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen. Magdeburg 1905). — Kemmerich vertritt die Ansicht, die mittelalterliche Kunst stehe in mancher Beziehung auf der Stufe der primitiven, erkennt also dabei nicht an, daß die karolingische und romanische Malerei keineswegs jugendlich, vielmehr der letzte folgenlose Nachklang der Antike gewesen ist. Er konstruiert einen plötzlichen Verfall der Kunst und besonders einen Untergang der Porträtmalerei im 11. Jahrhundert. Ich erlaube mir die Behauptung, daß schon hieraus hervorgeht, daß es eine frühere Porträtkunst im eigentlichen Sinne überhaupt nicht gegeben hat. Gerade die kampferfüllten Zeiten der späten Salier hätten den stärksten Antrieb geboten, sich dieses trefflichen Mittels der Polemik nicht zu entschlagen. Auf die Qualitäten der Malerei wäre es dabei weniger angekommen — Temperament und Eigenart hatten die Künstler des Mittelalters freilich gerade so wie die heutigen. Ihr starker Drang, individuell zu bilden, tritt von früh an in den Miniaturen, Wandmalereien und Plastiken kräftig hervor. Die damalige Menschheit hat auch auf Körpermerkmale geachtet und mehr als einer historischen Persönlichkeit nach einer solchen einen Beinamen verliehen. So strebt denn auch der frühmittelalterliche Künstler danach, seine Personen individuell zu gestalten. Dabei ist aber sehr vorsichtige Kritik nötig. Z. B. können die Altersgrade, in denen dieselbe Persönlichkeit in verschiedenen Handschriften dargestellt ist, für die Entstehungszeit der Bilder nur selten in Betracht kommen, weil wir nur vereinzelt den Zeitpunkt wissen, wo die betreffende Handschrift entstanden ist. Es ist also nicht stets gewiß, daß diejenige Handschrift die ältere ist, die die jüngeren Physiognomien aufweist. Desgleichen kann die Wiederholung bestimmter körperlicher Merkmale — wobei wesentlich nur die des Gesichts in Frage kommen — nicht als Beweismaterial gelten. Denn auch durchaus unporträtierbare Persönlichkeiten, wie die Madonna, Heilige, antike Personen usw. haben wiederkehrende individuelle Züge erhalten. Kemmerich leitet aus der Vergleichung mit Vorliebe eine Reihe bestimmter wiederkehrender Merkmale ab, die im eigentlichen Sinne porträtistisch sein sollen. Sie lassen sich aber auch bei den eben bezeichneten Figuren ohne alle Schwierigkeit vergleichend feststellen. Dies Mittel verhilft also keineswegs zur Klarheit. Es ergibt sich daraus nichts zur Überzeugung als der ohnehin bekannte Umstand, daß die Künstler gruppen- und schulenweise voneinander abhängig gewesen sind. Das Gegenteil zu dem Bestreben der Individualisierung ist die häufige Erscheinung, daß mehrere Personen auf einem Bilde gleich dargestellt werden. So in der Viviansbibel, wo Karl der Kahle und seine Begleiter alle dasselbe Gesicht haben. Nach Kemmerich sollen die letzteren dem Kaiser absichtlich ähnlich gemacht worden sein. Woraus das zu beweisen wäre und woraus hervorgehen soll, daß der Kaiser allein porträtähnlich wäre und die anderen Personen nicht, ist mir unverständlich. In Wirklichkeit kann man nichts weiter annehmen, als daß sie insgesamt nach einerlei Typus gebildet sind, nämlich nach jenem, der der Zeit und der Gegend als Ideal vorschwebte. Hieraus ergibt sich dann auch die überraschende Ähnlichkeit verschiedener Kaiser miteinander, wie die Karls des Kahlen mit Lothar (Bastard, Band 4, pl. 116) oder Ottos III. mit Christus (Kemmerich, Porträtmalerei, Abb. 17) oder Heinrichs II. mit dem hl. Joseph und dergleichen. — Die Gebärdensprache ferner gehört nicht zur Person, sondern zum Sinne der Handlung. Alles an diesen Figuren zeigt, daß sie den durch die Siegelsteine und Münzen überlieferten Typen der altrömischen Imperatoren nachgebildet sind, deren man sich unbedenklich noch in ganz späten Zeiten bedient hat. Besser steht es zum Teil um die Gewänder, deren richtige Wiedergabe sich an Resten (z. B. aus Speyer) kontrollieren läßt. Eine Kunst eigentlicher Porträtierung haben jene

entlegenen Zeiten infolge ihres Mangels an historischem Sinn und des Gefühls für die Einzelpersönlichkeit nicht gehabt und nicht haben können. Kemmerichs Versuch, sie gleichwohl zu konstruieren, kann ich auch trotz der Sicherheit, mit der er die Richtigkeit seiner Ansicht wiederholt behauptet, nicht als geglückt ansehen. Von dem tatsächlichen persönlichen Aussehen der mittelalterlichen Menschen wissen wir trotz Kemmerich leider nach wie vor nichts Zuverlässiges. Die vorstehenden Bemerkungen beziehen sich, wie man sieht, ebenso sehr auf Kemmerichs Studien über die Malerei wie auf jene über die Bildnerei angeblicher Porträts des Mittelalters. Genauer denke ich auf diese Dinge an anderem Orte zurückzukommen. Schließlich greife ich als Probe für mancherlei Behauptungen, bei denen sich Kemmerich mit sich selbst in Widerspruch setzt, nur eine Stelle (Porträtplastik, pag. 5 f.) heraus, wo im Umfange von 20 Zeilen erst ein »Porträt« des Langobardenkönigs Agilulf eingehend gewürdigt und gleich darnach festgestellt wird, daß es gar nicht gesagt ist, daß wir hier wirklich ein Porträt Agilulfs besitzen, und daß dies ohne Vergleichungsmaterial überhaupt nicht beweisbar ist. An ähnlichen Stellen ist kein Mangel. Von Ungenauigkeiten sei u. a. nebenher erwähnt, daß der Grabstein eines Plotho (?) aus Altenplathow (Porträtskulptur, pag. 167) nicht von A. Goldschmidt, sondern von mir in der Zeitschrift für christliche Kunst 1907 zuerst beschrieben und veröffentlicht ist. Der Skulpturenband zeichnet sich im übrigen trotzdem vor dem andern durch bessere Beachtung der Quellen und der Literatur aus. *Dr. O. Doering-Dachau.*

Arthur Mayger Hind, *A Short History of Engraving and Etching.* With Frontispiece in Photogravure and 110 illustrations in the text. London, Constable. 8°. 1908. Gebunden 18 s.

Diese »kurze« Geschichte des Kupferstiches und der Ätzkunst von 473 eng bedruckten Seiten reiht sich unseren neueren zusammenfassenden Werken von Lippmann, Singer, Kristeller würdig an, ja, übertrifft sie sogar weit inbezug auf Vollständigkeit der Künstlernamen. Hind arbeitet nicht nur die Hauptlinien der Entwickelung kräftig heraus, er bemüht sich zugleich, selbst dem unbedeutenden Stecher den ihm zukommenden Platz in dieser Entwickelung anzuweisen. So gewinnt das Buch den einzigartigen Charakter einer Vereinigung von systematischer Geschichte und Nachschlagewerk. Die letztere Eigenschaft kommt besonders in den drei mit großer Sorgfalt angelegten Registern zum Ausdruck, die einen beträchtlichen Teil des Buches ausmachen und in ihrer Art etwas Neues sind. Das erste faßt die Stecher nach Schulen zusammen. In jeder Schule ist die Entwickelung von den Anfängen bis zur Gegenwart verfolgt. Von jeglichem Stecher werden das Halbjahrhundert seines Lebens, Technik und Stoffgebiet, sowie die Beziehungen zu Lehrern und Schülern tabellarisch klargelegt; zumal die letzte Kolumne mit der Übersicht der Abhängigkeitsverhältnisse ist wertvoll und dürfte sich in anderen ähnlichen Werken zur Nachahmung empfehlen. Das zweite Register gibt eine achtfach gegliederte, jedoch keineswegs vollständige Bibliographie, das dritte ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis von mehr als 2500 Stechern mit kurzen biographischen Notizen und Angabe der wichtigsten Spezialliteratur. Schon dieses letzte Register sichert dem Buche seinen Platz in jeder kunsthistorischen Handbibliothek. — Auch die Hauptabteilung geht sowohl in der lokalen, wie in der zeitlichen Begrenzung über die bisherigen Arbeiten hinaus. Amerika und Skandinavien werden in den Kreis der Betrachtung einbezogen, die sich zum erstenmal auf die ganze Stecherkunst des 19. Jahrhunderts erstreckt. Durchgängig, auch in den älteren Abteilungen, sieht man den Verfasser mit seinem Stoffe vollständig vertraut. Die Charakterisierung ist bei aller Knappheit gut, ebenso die Auswahl der zur Besprechung herangezogenen Werke. Selbständige Urteile, an denen es nicht fehlt, sind ausreichend begründet. *Baum.*

Deutsche Kunsterziehung. 62 S. 8°, mit 16 Tafeln. Leipzig 1908, B. G. Teubner. Geb. M. 2.—.

Dieses Büchlein wurde im Auftrag des deutschen Landesausschusses für den 3. internationalen Kongreß zur Förderung des Zeichen- und Kunstunterrichts London 1908 mit Beiträgen von Pallat, Kerschensteiner, Jessen, Pauli, Herman, Götze, Lichtwark zusammengestellt. Man gewinnt daraus einen guten und lehrreichen Einblick in die Bestrebungen für Kunstpflege in der Schule und Volkserziehung und fühlt sich besonders wohltuend berührt von dem nüchternen Ernst, mit welchem die großen Erfolge der Reform des Zeichenunterrichts von den berufensten Fachkennern beurteilt werden. Am fesselndsten ist wohl der Abschnitt über die Entwicklung der zeichnerischen Begabung von Kerschensteiner. Seine 30 Erfahrungssätze werden für alle Zukunft die Grundlage für die zeichnerische Erziehung der Jugend bilden.

M. Zucker, *Albrecht Dürer in seinen Briefen* (Deutsche Charakterköpfe von W. Capelle, Bd. II). 128 S. 8°, mit 20 Abb. Leipzig 1908, B. G. Teubner. Geb. M. 2.—.

Auch wer mit Dürers Leben und Schaffen ziemlich vertraut ist, wird aus dieser geschmackvollen Sammlung seiner Briefe neue und intime Züge zum Bild des großen Meisters und liebenswürdigen Mannes kennen lernen. Am fesselndsten sind die zehn Briefe aus Venedig an Pirkheimer von 1506 mit ihrem schalkhaften Humor, ihrem erwachenden Künstlerstolz, ihrer heiteren, nur durch enge deutsche Erinnerungen leicht gedämpften Lebensfreude. Recht im Gegensatz hierzu zeigen die neun Briefe an Jakob Heller von 1507—1509 den gutmütigen, gewissenhaften Meister im Verkehr mit einem engherzigen, knauserigen, direkt unhöflichen Besteller, der die Kunst kühl geschäftsmäßig bewertet, und nach solchen Erfahrungen begreift man vollkommen, daß Dürer aus Selbstachtung der Tafelmalerei im damaligen Betrieb entsagte. Auch die übrigen Stücke der Sammlung sind meist Geschäftsbriefe, worin die Sorge um Gut und Nahrung immer den starken Unterton bildet. Einige Widmungen von und an Dürer sprechen dann um so höher für die geistige Bedeutung des Mannes, der sich selbst als Autodidakt der Sprache von kindlichen Anfängen zu leidlich freiem Ausdruck emporgearbeitet hat. Ein kurzes Lebens- und Charakterbild, Einleitungen vor jeder Briefgruppe, kurze Regesten vor jedem einzelnen Stück und fortlaufende Anmerkungen unterm Text machen auch dem Laien die Lektüre ohne andere Hilfsmittel genußreich. Die Abbildungen stellen die in den Briefen erwähnten Bilder und Stiche dar. *Dr. Bergner.*

Das dreizehnte Heft des **Hausschatzes deutscher Kunst** (Verlag Fischer & Franke, Berlin) bringt »Zwanzig Federzeichnungen altdeutscher Meister aus dem Besitz des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Berlin, ausgewählt und eingeleitet von Jaro Springer«. Es gibt kaum eine verdienstvollere Unternehmung auf dem Gebiete der Kunstliteratur als die, die Werke der graphischen Kunst zu einem spottbilligen Preise in einer würdigen und wissenschaftlich tadellosen Weise der großen Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die Auswahl ist — wenn man die Bestände des Berliner Kupferstichkabinetts im Auge hält — eine gelungene und der Druck ist, mit Ausnahme von 1—2 Blättern, die durch kleine Figuren und zu feine Ausführung die Reproduktion erschweren, sehr gut. Die einleitenden Worte Jaro Springers geben außer den Bemerkungen zu den Einzelblättern einiges über die Technik der Handzeichnungen in alter Zeit. *Bernath.*

Friedrich Ostendorf, *Die Geschichte des Dachwerks*, erläutert an einer großen Anzahl mustergültiger alter Konstruktionen. 269 Seiten und 346 Abbildungen. Leipzig und Berlin, B. G. Teubner, 1908. Preis 28 Mark.

Es kann hier nicht der Ort sein, eine eingehende Besprechung dieser grundlegenden Arbeit zu geben, da ihr Hauptinhalt in das Gebiet der *Konstruktionsgeschichte* fällt und die kunstgeschichtliche Seite hinter der *bautechnischen* Betrachtung zurücktritt.

Das Werk ist von einem Architekten verfaßt, einem langjährigen Schüler des im vorigen Jahre verstorbenen Dietrich Schäfer in Karlsruhe, dessen Verdienste um die Erforschung der mittelalterlichen Architektur große sind. Unter der unmittelbaren Einwirkung der Vorlesungen Schäfers hat der Verfasser seine Studien zur vorliegenden Arbeit betrieben.

Das Werk wird in erster Linie für die Praxis von Nutzen sein; namentlich die Denkmalspflege, die häufig vor die Erneuerung schadhafter alter Dachwerke gestellt ist, wird aus der Arbeit Vorteil ziehen.

Gegenstand der Behandlung ist, wie dies der Titel nicht vermuten läßt, nur die Entwickelung des Dachwerkes im *Mittelalter*, bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts; und demgemäß bildet die Dachkonstruktion der Kirchenbauten den Mittelpunkt der Darstellung. Die für die moderne Profanarchitektur naturgemäß wichtigeren Dachkonstruktionen des 18. Jahrhunderts, wie die Mansarddächer und die, in dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Paris und darnach in Berlin sehr gebräuchlichen gebogenen Bohlendächer, eine Erfindung des französischen Architekten Philibert de l'Orme in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, werden gar nicht behandelt, weil es dem Verfasser ausschließlich auf die Herausarbeitung der *Grundprinzipien* der Dachkonstruktionen angekommen ist und diese allerdings im 15. Jahrhundert fertig herausgebildet sind; wogegen die neuaufkommenden Dachkonstruktionen der Renaissance und der folgenden Zeit in technischer Hinsicht aus diesen älteren Elementen zusammengesetzt worden sind. Endlich mag den Verfasser zur Beschränkung auf das Mittelalter der Umstand bewogen haben, daß die Dachkonstruktionen seit der Renaissance von den zeitgenössischen Architekturtheoretikern häufig und ausführlich beschrieben worden sind. Gerade darum ist dem Verfasser Dank zu sagen: daß er die Mühe auf sich genommen hat, den dunkelsten Teil des Gebietes zu beleuchten. Da genau datierte mittelalterliche Dachstühle kaum erhalten sind und die wenigsten wegen der vielen Brände im ursprünglichen Zustande auf uns gekommen sind, so ist die Untersuchung vielfach nur mit Hilfe von Hypothesen zu führen. Der Verfasser untersucht zunächst die Entstehung der frühesten mittelalterlichen Dachkonstruktion aus den römischen Dachbildungen und aus den germanischen Holzbaukonstruktionen, die sich in den ältesten Bauernhöfen und den norwegischen Stabkirchen erhalten haben. Er verfolgt dann in drei Kapiteln (das germanische Kehlbalkendach; die Pfettendachwerke römischer und germanischer Art; die sichtbaren und offenen Dachwerke römischer und germanischer Art) die Wandlung der Hauptdachform, des Satteldaches, bis zu den Hausbauten und Hallenkirchen des 15. Jahrhunderts; daran schließt sich die Betrachtung der Nebenformen: die Konstruktion der Pult-, Walm- und Zeltdächer, endlich die Ausbildung der Turmhelme (seit der Mitte des 12. Jahrhunderts), der interessanteste Abschnitt des Buches, und die Entwickelung der Dachreiter. Zum größten Teil beruhen die Mitteilungen und Zeichnungen auf eigenen Beobachtungen und Aufnahmen an Ort und Stelle, Bauten aus Deutschland, Frankreich, England, Holland, Italien und Norwegen sind herbeigezogen. Dieses umfassende, vielfach zum ersten Male untersuchte Material, das der Verfasser in vieljähriger Arbeit gesammelt hat, verleiht der Publikation einen dauernden Wert. Bei dem Studium der mittelalterlichen Baugeschichte wird man das Werk immer zur Hand haben müssen. Nur ist das Arbeiten mit dem umfänglichen Volut dadurch erschwert, daß jedes Register fehlt und noch mehr dadurch, daß die 346, übrigens sehr klar gezeichneten Risse und Schnitte, die in den Text verstreut sind, keinerlei Unterschriften tragen, so daß man beim Nachschlagen jedesmal erst die betreffende Textstelle suchen muß, wo die Abbildung genannt wird.

Hermann Schmitz.

Catalogus van de Meubelen in het nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam.

Dieser sorgfältig gearbeitete und illustrierte Katalog der im Amsterdamer Museum bewahrten Mobilien ist von *W. Vogelsang* mit einer Einleitung versehen, die mehr gibt, als man gewöhnlich bei dergleichen beschreibenden Sachkatalogen geboten erhält. Nicht nur hat es sich der Verfasser angelegen sein lassen, uns über die alte Praxis der holländischen Möbeltischler Auskunft zu geben, er hat auch den ersten befriedigenden Überblick über die Entwickelung der Tischler- und Schreinerkunst von der Gotik bis zum 17. Jahrhundert in den Niederlanden, speziell in Holland gegeben. Auch der Fachmann kommt hier auf seine Kosten. Besonders in den terminologischen Erörterungen und in der Kritik der Ornamentik sind beachtenswerte Winke gegeben. Auch das ist ein Vorzug dieser Einführung, daß sie bei der Besprechung des einzelnen Möbels immer den Blick auf die Umgebung offen hält. Für das deutsche Mobiliar besitzen wir fürs erste nur wenige Detailstudien und geringe Ansätze zu einer zusammenfassenden Arbeit, die das Möbel nicht nur als typische Einzelform, sondern wie hier geschehen ist, im Zusammenhang des Einrichtungswesens betrachtet.

R. Graul.

Achill. 15 Lithographien zur Ilias, von *M. Slevogt*. Verlag A. Langen, München. Preis 15 Mark.

Als vor reichlich einem Jahr bei Albert Langen die Mappe mit Lithographien zur Ilias von Slevogt erschien, war der Erfolg, den sie dem Künstler eintrug, so groß, daß die Auflage im Handumdrehen vergriffen war. Sie bedeutete auf dem Gebiete der Lithographie auch wirklich nicht nur etwas Neues, sondern auch etwas außerordentlich Schönes. So viel Großes die Schwestern der Lithographie: Kupferstich, Holzschnitt und Radierung, hervorgebracht haben, ist es doch verwunderlich, wie wenig sich die großen Künstler, speziell unserer Tage, dieser vielleicht ausdrucksvollsten graphischen Technik bedient haben. Wir haben vielleicht nur zwei »Klassiker« der Lithographie, trotz manches Guten, aufzuzählen: Daumier und Toulouse-Lautrec. Ihnen wird man als dritten Slevogt anreihen dürfen. Slevogt hat die Lithographie bisher fast als einziger unter den modernen Deutschen gepflegt, aber wir dürfen erwarten, daß die Anregungen, die er damit gibt, schöne Früchte zeitigen werden. Hatte er vordem die Lithographie selbst nur im Dienste der Buchillustration gebraucht, so bezeichnen die 15 Blätter der Ilias bei uns wieder seit langem den ersten Versuch, sie zu monumentaler Einzelwirkung zu erheben, ohne den Charakter der Graphik durch falsches Wetteifern mit der Malerei, mit der sie heute so oft als Wandschmuck konkurriert, zu verletzen. Die Iliasblätter besitzen alle Vorzüge von Slevogts männlicher Kunst: das stürmische Temperament, den Reichtum an Geist und Phantasie, die unerschrockene Faust, die, von klaren Augen geleitet, zugreift, und die Fülle inneren Erlebens. Was ihnen aber noch einen besonderen Reiz gewährt, das ist gerade der rein graphische, enger gefaßt lithographische Charakter der

Blätter. Da dieser Schatz moderner Kunst infolge der geringen Auflage der ersten Ausgabe nur wenigen glücklichen Besitzern zugänglich war, haben sich Verlag und Künstler entschlossen, eine zweite, billigere Ausgabe zu veranstalten, die nun vor kurzem erschienen und dafür bestimmt ist, in die breiteren Schichten der Kunstfreunde zu dringen. — Wie so manches andere, so hat die Lithographie vor den anderen graphischen Künsten auch das voraus, daß sich die Steine durch den Druck nicht in dem Maße abnutzen, wie die Metallplatten, oder gar die Holzstöcke. Und so hat man bei zwei Ausgaben von Lithographien nicht das zu fürchten, was den Sammler die späteren Drucke der Radierungen usw. so peinlich meiden läßt: die geringere Qualität der Abzüge. In der Tat steht die zweite Ausgabe der Ilias an künstlerischem Wert der ersten nicht nach. Der Unterschied besteht lediglich in der Ausstattung: die erste Ausgabe ist, auf mattem Papier, in Mappe gelegt; die zweite, auf schlichterem, glattem Papier, geheftet. Wir haben beide aufs genaueste verglichen und möchten die zweite der ersten nicht nachstellen. So möchte das Werk denn dem Publikum aufs wärmste empfohlen sein. Es enthält 15 Lithographien, so daß also jede gerade auf 1 M. zu stehen kommt. Wenn man bedenkt, daß um solchen Preis Originalkunstblätter geboten werden, voll des besten künstlerischen Geistes unserer Gegenwart, deren gesunde Kräfte sich aufs frischeste, vorteilhafteste in ihnen aussprechen, so kann man nichts lebhafter wünschen, als daß das Werk die weiteste Verbreitung finden möge, damit die vortreffliche Wirkung, die es üben kann, nicht verloren gehe. *Braune.*

Wilhelm Bodes Florentiner Bildhauer der Renaissance erscheint in einer **englischen Ausgabe** bei Charles Scribner and Sons, New York. Diese Ausgabe enthält außer den bekannten Essays Bodes zwei neue über Leonardo da Vinci als Bildhauer und den Medaillisten Niccolò Fiorentino.

D. C. Eaton's Handbook of Modern French Painting (Dodd, Mead and Co. 1909, New York) enthält in angenehmer Form das notwendigste über die französische Malerei des 19. Jahrhunderts. Die Kritik des Verfassers ist die eines gebildeten Laien, der zwar mit gutem Auge ausgerüstet, aber von dem großen Material, das Kunsthistoriker andrer Länder zusammenbrachten, keinen Gebrauch macht. Das Buch ist mehr eine Sammlung von Bilderkritiken und Biographien, als eine Darstellung der Entwickelung.

Professor **Allan Marquand,** von der Princeton-Universität, Mitherausgeber des American Journal of Archaeology, gibt in seinem neuen Buch »**Greek Architecture**« (Macmillan) ein nützliches Kompendium. Das Buch ist wissenschaftlich durchaus auf der Höhe und gut illustriert. Es ist für Anfänger berechnet. *Bernath.*

NEKROLOGE

In Besançon starb der Maler **Felix Henri Giacomotti** in hohem Alter. Er war am 19. Oktober 1828 in Quingey geboren. Die erste seiner zahlreichen Auszeichnungen war der große Rompreis, den er 1854 für sein Bild Abraham und die Engel erhielt. Zahlreiche Kirchen sind von ihm ausgemalt worden. Er war Direktor der École des Beaux-Arts von Besançon.

Der lothringische Landschaftsmaler und Kunsthistoriker **Emile Michel** ist 81 Jahre alt gestorben.

PERSONALIEN

Der bekannte Leipziger Graphiker **Walter Tiemann** ist durch den Titel Professor ausgezeichnet worden. — **Otto Greiner** in Rom, dem als Maler wie als Graphiker gleich hervorragenden Künstler, wurde dieselbe Auszeichnung zuteil. — **Anton Klamroth,** der Leipziger Porträtmaler, wurde zum Hofrat ernannt.

Ferd. von Miller, Direktor der Akademie der bildenden Künste in München, ist vom König von Sachsen zum Mitglied der Dresdener Akademie der bildenden Künste ernannt worden. Die gleiche Auszeichnung erfuhren der Maler **Professor Meurer-Rom** und der Architekt **Pascal-Paris.**

Rom. Den deutschen **Müller-Preis** (12000 Lire) hat dieses Jahr **Aristide Sartorio** für sein großes Gemälde »Pontinische Sümpfe« erhalten.

DENKMÄLER

Für **Max von Pettenkofer** ist am 23. Mai ein **Denkmal** auf dem Maximiliansplatz in München enthüllt worden, gegenüber dem Standbild von Justus von Liebig. Das neue Denkmal ist nach einer Idee von *Professor von Rümann* von *Alois Mayer* vollendet worden. Der Sockel rührt von *Professor Paul Pfann* her. Die Kosten belaufen sich auf etwa 90000 Mark, die durch freiwillige Spenden aufgebracht wurden.

Ein **Denkmal** für **Professor von Kußmaul,** eine Schöpfung von Professor *Hermann Volz-Karlsruhe,* ist im Vorgarten der Inneren Klinik der Universität Freiburg enthüllt worden. Unter einer in Marmor ausgeführten Hermenbüste des Gelehrten steht eine Frauengestalt, die einen leidenden Jüngling tränkt.

AUSGRABUNGEN

Die Ausgrabungen der Amerikaner in Korinth. In einem Vortrage in der amerikanischen Schule für klassische Studien in Athen sprach jüngst B. H. Hill über die neuen Ausgrabungen in Korinth, die sich auf vier Punkte konzentrierten: die alte Agora, das Theater, die Glauke-Quelle und die Peirene-Quelle. Auf der Agora wurden die Grundmauern eines kleinen Heiligtums und Fragmente von Friesen, Architraven und Gesims gefunden. Auf der äußersten Linken der Agora stieß man auf eine Säulenhalle von 15 korinthischen Säulen, deren Kapitelle aus einer einfachen Form von Akanthusornamenten, verbunden mit Löwenköpfen und -klauen, sowie mit Flügeln bestehen. Man fand auch eine größere Anzahl von Fragmenten der Giebelfiguren, so daß eine vollständige Restauration gedacht werden kann. Nächst dieser Kolonnade kam eine Treppenanlage zutage, die zu einem ungefähr 50 Meter entfernt liegenden großen Tempel führte. — Während der Arbeit, die bestimmt war, das Wasser der Peirene-Quelle abzuleiten, kam man zu den Mauern eines Aquädukts, der in die frühe Zeit der christlichen Aera zu datieren ist. Bereits 1898 hatte man hier Kammern oder Reservoirs aufgedeckt. Neuerdings sind vier weitere Wasserreservoirs gefunden worden, die aus den Felsen geschnitten und gewölbt sind, und in sehr frühe Zeit zu datieren, möglicherweise in die Periode des Periander, der um 500 v. Chr. als Tyrann von Korinth bekannt ist. Unter den frühchristlichen Trümmern hat man vier Statuen gefunden — Wichtig ist auch die Aufdeckung der alten Straße nach Sikyon, die eine genaue Orientierung gewisser Überreste in dieser Gegend möglich macht; denn Pausanias erwähnt II, 5 mehrere Gebäude in Korinth mit Rücksicht auf ihre Lage in der Richtung der Sikyonischen Straße. Damit wird auch die provisorische Identifikation des dorischen Apollo-Tempels und der Glauke-Quelle zu einer definitiven. *M.*

FUNDE

»Giorgioneentdeckungen«. Justis »Giorgione« wirkt merkwürdig anregend, ermutigend. Die Tendenz des Buches zum Bejahen findet freudigen Widerhall und eifrig sucht man das stattlich gewordene Oeuvre noch mehr zu bereichern.

Vor mehreren Jahren schenkte der Fürst Liechtenstein dem Museo Correr zu Venedig ein interessantes Bildchen, das den Empfang des Herzogs von Ferrara durch den Dogen Agostino Barbarigo auf der Piazzetta im Jahre 1488 darstellt. Ludwig und Molmenti wiesen das kleine Bild der Werkstatt des Lazzaro Bastiani zu. Claude Phillips (Burlington Magazine 1909, March) nimmt nun gegen diese Zuweisung Stellung. Er mag recht haben, daß wenig oder nichts für Lazzaro Bastiani spricht. Nicht recht verständlich aber ist, warum nun für zwei Figürchen des Vordergrundes Giorgione bemüht werden soll. Als Stütze seiner Hypothese zieht Claude Phillips — der übrigens seiner Sache nicht völlig sicher ist — das Salomonurteil der Uffizien heran. Wer diese schwache Arbeit für einen »Giorgione« hält, wird wohl auch etwas Glauben an Giorgiones Beteiligung an dem Bildchen des Museo Correr aufbringen können.

Herbert Cook (Burlington Magazine 1909, April) macht uns mit einem großen Bilde (Leinwand, h. 4 ft., br. 6 ft. 4 in.) bekannt, das Lord Berwick in Attingham Hall bei Shrewsbury besitzt. Diesmal ist es eine Kopie. Und zwar nach Cooks Ansicht eine Kopie des 18. Jahrhunderts nach einem verschollenen Original, das Giorgione um 1495 gemalt habe. Dargestellt ist eine Gesellschaft von Damen und Herren im Freien, musizierend und der Musik lauschend, unter denen Cook Caterina Cornaro und Giorgione entdeckt, Matteo Soranzo und Pietro Bembo vermutet. Das Bild wird demnach »Ein Konzert in Asolo« getauft.

Trotzdem ich das »Konzert in Asolo« nur in der guten Reproduktion der zitierten Zeitschrift kenne, erlaube ich mir folgende Bedenken zu äußern. Die Kostüme weisen unbarmherzig auf eine nicht unbeträchtlich spätere Zeit, als Cook das verlorene Original ansetzt, etwa auf 1510. Das Original müßte also ein Spätwerk Giorgiones gewesen sein. Ist es möglich, daß in der reifesten Zeit des Künstlers eine so matte und banale Komposition entstand? Mit nicht allzuviel Geist, etwa mit dem Geist eines Dutzendphotographen ist die Gruppe gestellt, kulissenartig eine Hügellandschaft dahinter gesetzt. Ich würde dem jungen Giorgione so etwas Fades nicht zutrauen. Oder soll man alle Schwächen dem Kopisten aufs Konto schreiben. Das geht wohl nicht an. Nebensächliches, wie Teile der Landschaft, zierliche Bäume und Sträucher, sind ganz im Sinne des beginnenden venezianischen Cinquecento wiedergegeben. Da ist es höchst unwahrscheinlich, daß an den Hauptgliedern der Komposition gerückt worden sei. Die Kopie scheint getreu zu sein. Vorausgesetzt, daß es wirklich eine Kopie ist.

Nun ein paar Worte zu den Zelebritäten, die an dem Konzert teilnehmen sollen. Caterina Cornaros Züge sind uns »chronistisch getreu« durch Gentile Bellinis Bildnis in Budapest überliefert, dessen echte Inschrift Namen und Titel der Fürstin ausführlich nennt. Nun beliebt man aber bei der Suche nach anderen Porträts Caterinas, anstatt von diesem ikonographischen Dokument erster Güte auszugehen, den Identitätsnachweis auf eine Büste der Sammlung Pourtalès zu stützen, die in Asolo erworben wurde, und nur darum für die Exkönigin gehalten wird. Diese Büste, die mit Gentiles Bildnis so gut wie keine Ähnlichkeit besitzt, läßt dann einige Forscher auch in der sogen. Schiavona der Sammlung Crespi in Mailand ein Bildnis Caterinas erkennen, ohne daß Übereinstimmendes zwischen Bild und Büste mehr als ganz allgemeiner Natur wäre. Wiederum von dem Crespi-Porträt ausgehend hat man eine Zeichnung der Uffizien, die florentinisch ist, für eine Caterina Cornaro erklärt. Es soll eine Studie zu dem Porträt sein. Und weiter liefert nun auch die Schiavona den »Beweis«, daß eine der Damen des »Konzertes« in Attingham Hall Caterina Cornaro darstellt und daß demnach das Konzert in Asolo spielt. Wenn das so weiter geht, werden wir bald ungeheuer reich an Bildnissen der Fürstin sein.

Mit Hilfe des Braunschweiger Selbstporträts wird dann ein lockiger Jünglingskopf des »Konzertes« Giorgione in jüngeren Jahren benannt. Wie eine Frisur mit dem Scheitel in der Mitte, volles Kinn und volle Wangen ausreichten, um in vier verschiedenen Frauenbildern Caterina Cornaro zu erkennen, genügt auch hier zur Identifikation eine gewisse Fülle des Antlitzes und lockiges Haar. Die Leute sind sich ähnlich, soweit sich Leute der gleichen Rasse, des gleichen Standes, nach der gleichen Mode gekleidet und frisiert, notwendigerweise etwas gleichen müssen. — Ich glaube nicht, daß auf dem Bilde in Attingham Hall Caterina Cornaro und Giorgione dargestellt sind. *H.*

AUSSTELLUNGEN

Eine **Jean François Millet-Ausstellung** zeigt die *Galerie Heinemann in München.* Es sind an fünfzig Werke; neben einigen Ölbildern hauptsächlich Pastelle und Zeichnungen.

Eine **Ausstellung** von Arbeiten des Nürnberger Malers und Graphikers **Professor Ludwig Kühn** hat anläßlich des 50. Geburtstages des Künstlers der Nürnberger Dürerbund veranstaltet. Sie umfaßt etwa 150 Nummern, Bildnisse in Öl und Pastell, Landschaften und graphische Arbeiten.

Eine **Nachlaß-Ausstellung** von Werken des am 14. April d. J. in Hamburg gestorbenen Malers **Carl Rodeck** ist am 18. Mai in der Hamburger *Kunstausstellung Karl Stendler* eröffnet worden.

Die Greco-Ausstellung in Madrid. Seit einigen Jahren hat die Bewunderung für die Bilder des Meisters von Toledo, Domenico Theotocopuli, genannt el Greco, stets zugenommen. Und das, soweit die Werke aus seiner guten Zeit in Betracht kommen, wie z. B. »Die Entkleidung Christi auf dem Kalvarienberg« im Dom von Toledo, mit vollem Recht. Dieses Interesse ist jedoch zur Modesache geworden. Nur so ist es zu verstehen, daß Bilder, wie sie jetzt in der Akademie de San Fernando zu sehen sind, mit Meisterwerken ersten Ranges gleichgestellt werden. Schon ihre Aufstellung ist wenig vorteilhaft für Greco, weil man sie auf Staffeleien vor Bildern von Murillo, Zurbaran, Ribera, Rubens, Goya u. a. aufgestellt hat. Die neunzehn Bilder, die man uns hier zeigt, stammen aus der abgerissenen Kirche von Santiago in Toledo. Seitdem sind sie in ein Gemeinde-Krankenhaus und zuletzt in dem sehr dürftigen Museum von Toledo angelangt. Dieses ist jetzt geschlossen, weil es einzustürzen droht. Die äußerst verwahrlosten Bilder wären ganz zugrunde gegangen, wenn sich der Marqués de la Vega Inclán nicht ihrer angenommen hätte und sie durch D. Enrique Martinez Cubello, Konservator der Akademie de San Fernando, hätte restaurieren lassen, was die Veranlassung zur jetzigen Ausstellung gegeben hat. Von den neunzehn Bildern stellen vierzehn den Heiland mit seinen Aposteln dar (es gibt drei solcher Apostelgruppen), eins Christus am Kreuz, vier sind Porträts und eins ein Panorama der Stadt Toledo. Der erste Eindruck, den diese Bilder hervorrufen, ist der einer Karikatur. Es sind

lange körperlose Gestalten mit verzeichneten Händen und Armen und lächerlich kleinen Köpfen. Nur einzelne wie San Judas und San Felipe haben Ausdruck im Gesicht. Die Farben sind sehr monoton. Die Heiligen sind fast alle in Gelb und Grün gekleidet und ihre Mäntel schlecht drapiert. Durch das scharfe Reinigen ersieht man, daß Greco in den Schatten der Gesichter durchweg ein starkes Violett anbrachte. Nur die Porträts und das Panorama zeigen uns Greco von einer besseren Seite. Sie sind wohl gemalt, noch ehe er in Irrsinn verfiel. Besonders das Bildnis des Erzbischofs Covarrubias ist von lebendigem Ausdruck und die Landschaft in der Stadtansicht sehr gelungen. Diese Bilder kommen nächstens in das zum Museum eingerichtete Haus Grecos in Toledo. Wollte man Greco nur nach den hier ausgestellten Arbeiten beurteilen, so könnte man in ihm nur einen verunglückten Impressionisten sehen.

J. O. Kronig.

INSTITUTE

Florenz. *Kunsthistorisches Institut.* Italienische Sitzung, 19. Dezember 1908. Herr Prof. *Agenore Socini,* Direktor des Ufficio Regionale per i monumenti della Toscana, sprach über eine historisch-statische Frage in betreff der *Kathedrale von Pienza,* die 1459 im Auftrag des Papstes Pius II. von *Bernardo Rossellino* erbaut worden ist. Aus den Kommentaren Pius' II. geht hervor, daß dieser Bau im Chorteil auf bröckligem, beweglichem Material errichtet ist, so daß gleich nach seiner Vollendung Schäden an den Mauern hervortraten. Vom Bauanfang an bis jetzt ist der Chorteil in fortwährender langsamer Bewegung gewesen; gegenwärtig ist er um etwa 90 cm gesenkt, und im Baptisterium unter dem Chor zeigen sich Sprünge 1,40 m breit und sehr tief. Der Hauptteil der Kirche steht auf festem Material, und nur die Tribuna hat sich gesenkt. Im Verlauf mehrerer Jahrhunderte ist der Zustand dieses Bauteils mehrmals untersucht worden. Der Vortragende führte unter anderem einen Bericht von 1604 an (veröffentlicht in der »Miscellanea storica senese«), von einem gewissen Andrea Sandrini, einem in Bauarbeiten sehr erfahrenen Manne, in dem dieser vom Zustand der Kirche Rechenschaft gibt und dabei ausschließt, daß die Bewegung vom Durchsickern von Wasser herkomme, es würde unnütz sein, es mit Arbeiten im Innern des Erdreichs zu versuchen, wie beispielsweise Entwässerungsstollen; das wäre gefährlich, da man mehr als 60 Ellen tief gehen müßte. Herr Socini führte auch ein neues Gutachten an von dem gelehrten Geologen Prof. De-Stefani, der sagt, er habe nicht gefunden, daß die Bewegung von Durchsickerungen auf die Tonschichten hervorgerufen sei, sondern daß der Grund zu Gefahren bis in die Zeit der Erbauung zurückgeht, daß sie in den Fundamenten liegen und vielleicht noch abgesehen von der Sorglosigkeit der Erbauung von einem ursprünglich stabilen Gleichgewicht von Teilen der zur Grundlage genommenen sandigen Massen herkommen. Der Vortragende zählte auch alle technischen Vorkehrungen auf, die bis zu unseren Tagen getroffen worden sind, ohne zu nützen, und zeigte, daß es zwecklos sein würde, starke Summen auszugeben in bedeutender Tiefe der Erde, mit unsicherem Ausgang. Er schloß mit Formulierung eines Vorschlags, der bei ernster Prüfung nicht sonderbar erscheinen würde, und der zusammenzufassen ist in die Antwort auf eine einzige Frage: wenn in naher oder ferner Zeit der Apsis- oder Chorteil dieses Domes, der heute vom Hauptteil des Baues abgelöst ist und sich um mehr als 90 cm gesenkt hat, zusammenstürzte, was würde man tun? Man würde neu bauen, ohne auf die Kosten zu achten, wie man es für den Campanile von Venedig getan hat, und wie es teilweise auch für andere Bauten geschieht. Warum solle man die Katastrophe abwarten und dabei Zeit verlieren mit der Diskussion von Vorschlägen von zweifelhaftem Erfolg, bei der Gefahr, daß der Bau inzwischen noch schwerere und unheilbare Schäden erfahren kann, und der Einsturz der Tribuna einen Teil des Kirchenkörpers nach sich ziehen würde? Warum sollen nicht die Menschen, um vorzubeugen, tun, was sonst die Natur tun wird? Mittel und Wege sind vorhanden, jenen Bauteil abzubrechen und neu aufzurichten mit den alten Steinen auf geschickt und fest bereitetem Grunde. So hat man es schon mit der Kirche S. Maria della Spina in Pisa gemacht, um sie zu versetzen, und anderwärts. Dies wäre das sicherste Mittel, den Bau zu retten, so könnte man die Niveaustörung mit ihren üblen Folgen beseitigen und das hervorragende Bauwerk wieder in seinen ursprünglichen Zustand zurückbringen.

Herr *Dr. Pèleo Bacci* ergänzte die Biographie *Ghirlandajos* durch Angabe seines letzten Werkes. Nachdem Ghirlandajo soeben für die Dome in Florenz und Pisa Mosaikarbeiten geliefert hatte, wurde ihm von der Domverwaltung in Pistoja der Auftrag zuteil, das alte Apsismosaik der Auferstehung Christi zu restaurieren. Er erhielt den Auftrag 1493 und führte ihn mit seinem Bruder David und denselben Gehilfen, die er in Pisa gehabt hatte, sofort aus. Dies geht aus Urkunden hervor, die der Vortragende gefunden hat. Gleich nach dieser Arbeit, 1494, starb Ghirlandajo.

Herr Prof. *Chiappelli* zeigte eines der ältesten erhaltenen *Florentiner Tabernakel* in Photographie vor. Es ist jenseits des Arno hinter der Carminekirche an der Ecke von Via del Leone und Via della Chiesa kürzlich erst aus der Verborgenheit gezogen und aufgedeckt worden, durch den Vortragenden als Mitglied der städtischen Kunstkommission, welche überhaupt ihre Sorge jetzt den alten Tabernakeln zugewendet hat. Von Alinari ist es photographiert. Es ist besonders gut erhalten wegen der langen Verdeckung und hieß Madonna della Sagra oder del Morbo, was darauf schließen läßt, daß diese Madonna in Pestzeiten besonders angerufen worden sein wird. Näheres darüber werden die Forscher vielleicht im Archiv, in den Bruderschafts- oder Kirchenakten, finden. Die Madonna ist umgeben von acht Engeln und zwei Heiligen, dem Täufer und vielleicht dem hl. Bernhard oder Benedikt. Stilistisch gibt sich die Malerei als Werk aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu erkennen, sie kann von demselben Maler herrühren wie die unter Giottinos Namen bekannte Pietà in den Uffizien und die Cappella S. Silvestro der Familie Bardi in S. Croce, sei dieser nun Giottos direkter Schüler Maso oder der jüngere Giotto di Maestro Stefano, für den hier mehr die aus stilistischen Gründen anzunehmende Entstehung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sprechen würde.

Herr *Dr. Giglioli* ging davon aus, daß trocken aussehende Kunstinventare Quellen lebensvoller Anschauung werden können, und hob in dieser Hinsicht die Bedeutung des von Cosimo Conti veröffentlichten Mediceer-Inventars vom Jahre 1553 (»La prima Reggia di Cosimo I. de' Medici nel Palazzo già della Signoria di Firenze«, 1893) hervor. Darin steht verzeichnet »ein Bildnis des Baccio Valori auf Stein hoch $1\frac{1}{2}$ Ellen (braccio)«. Er glaubt dieses Bild in der von ihm geleiteten Galleria Pitti wiederzuerkennen in einem Porträt des *Sebastiano del Piombo* (Nr. 409) und stützt sich dabei auf folgende Gründe: es ist auf Schiefer gemalt, ist 80,8 cm hoch, findet sich umgeben von andern Bildern aus jenem Inventar, Sebastiano hat, wie Vasari angibt, Baccio Valori gemalt, und das Bild im Pitti steht dem ebenfalls auf Schiefer gemalten Bildnisse des Papstes Clemens VII. (jetzt in Parma) nahe, in dessen Umgebung sich Baccio Valori nach 1530 befunden hat, in welcher Zeit

das im Pitti bewahrte Bild nach stilistischem Urteile entstanden zu sein scheint.

Herr *Dr. Bombe* brachte neue Forschungen über *Federigo Baroccis* Aufenthalt in Perugia zur Kenntnis. Aus der handschriftlichen Chronik (in der Kommunalbibliothek zu Perugia) eines Zeitgenossen, Raffaello Sozi, erfahren wir außer interessanten Einzelheiten über Baroccis Kreuzabnahme im Dom die Daten der Erteilung des Auftrages (November 1567) und der Vollendung (24. Dezember 1569); die Zahlungsvermerke erhalten durch Angaben eines Libro verde der Mercanzia ihre Bestätigung. Die genannte Chronik berichtet ferner ausführlich über den 10 m hohen Altaraufbau, der Baroccis Bild einschloß. Dieses riesige Altarwerk aus Travertin und vergoldetem und bemaltem Stuck rührt von Lodovico Scalza aus Orvieto und von Giovanni di Domenico da Firenze her, während die elf Figuren, welche es schmückten, von *Vincenzo di Giulio Danti* modelliert worden sind, wie sich aus Zahlungsvermerken in dem genannten Libro verde ergibt. Ende des 18. Jahrhunderts wurde der Bau zerstört bis auf wenige Fragmente, die der Vortragende im Kreuzgange von S. Lorenzo nachzuweisen vermochte. Eine detaillierte Zeichnung aus dem Archiv der Mercanzia wurde in eigens hergestellter Photographie vorgelegt und lieferte die nötigen Aufschlüsse. Die Schicksale eines anderen Bildes von der Hand Baroccis, das die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten darstellt und von Simonetto Anastagi der Jesuitenkirche zu Perugia geschenkt wurde, konnten bis 1802 verfolgt werden; das Bild kam nach der Aufhebung des Jesuitenklosters in den Besitz des Papstes und befindet sich wahrscheinlich noch heute unerkannt in einem der zahllosen Säle des vatikanischen Palastes[1]). Ein barocceskes Werk, das bis zur Zeit der französischen Invasion sich in S. Agostino zu Perugia befand, wurde von dem Vortragenden mit einem unter dem Namen Federigo Baroccis im Louvre aufbewahrten Bilde identifiziert, das die Madonna mit S. Lucia und S. Antonio Abate darstellt. Als Beweismittel diente eine ausführliche Beschreibung Baldassare Orsinis (in seiner Guida di Perugia, 1784, p. 142—145), der das Bild noch an Art und Stelle gesehen hat und es dem Antonio Viviani, detto il Sordo, zuschreibt. Das Werk galt bisher als Arbeit Federigos, wird aber von Ottavio Lancellotti (»Scorta Sagra«, Manuskript der Mitte des 17. Jahrhunderts), von Cesare Crispolti (Perugia Augusta 1648) und von G. B. Morelli (Brevi notizie su Perugia, 1683) einem bisher unbekannten Schüler Federigos, seinem Neffen *Francesco Barocci*, zugeteilt. Mit den zahlreichen Werken des Antonio Viviano in Rom und Urbino hat das Louvrebild nur barocceske Anklänge gemeinsam; die Hinweise der drei Autoren des Seicento gewinnen daher einen besonderen Wert gegenüber der Aussage Orsinis. Einer der drei genannten Autoren, Ottavio Lancelotti, gibt als Werk Francesco Baroccis noch eine Anbetung der Hirten in S. Maria del Popolo an, die Dr. Bombe im Oratorio di San Bernardino wieder aufgefunden hat. Das Bild ist baroccesk, aber sicher keine Schöpfung des Künstlers, der das Louvrebild gemalt hat. Die Mitteilungen Dr. Bombes sind seither ausführlich in der Zeitschrift »Augusta Perusia« erschienen.

[1]) Diese Vermutung des Vortragenden hat sich bestätigt. Das Bild ist inzwischen von dem Leiter der vatikanischen Pinakothek Dr. P. D'Achiardi in den Räumen des päpstlichen Palastes wieder aufgefunden worden und soll binnen kurzem in der neuen Vatikanischen Pinakothek dem Publikum zugänglich gemacht werden. Es ist nach Angabe Dr. D'Achiardis eine der schönsten Arbeiten Baroccis.

Prof. Brockhaus sprach über die große, von Giov. Batt. de' Rossi herausgegebene *Ansicht von Rom in Mantua*, die um 1530 nach einer älteren Vorlage angefertigt worden ist, stellte sie neben die große im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrte *Ansicht von Florenz* aus der Zeit von 1470—80 und wies darauf hin, daß große Ansichten beider Städte in einem Florentiner Geschäfts-Inventar der Erben Rosselli 1528 vorkommen. Hiervon ausgehend vermutet der Vortragende als Zeichner der in Berlin bewahrten Ansicht von Florenz und einer ähnlichen aber verschollenen von Rom, auf welche die in Mantua erhaltene zurückgeht, den Bruder des Cosimo, *Francesco Rosselli*, der Maler und insbesondere »Kosmograph« gewesen ist, als welcher er besonderes Interesse an Städten und Ländern gehabt haben wird. Das genannte Inventar verzeichnet den Nachlaß seines Sohnes Alessandro. Der Rossellische Schnitt der Ansicht von Rom, der noch zu suchen ist, wird etwa 90 zu 180 cm messen und sich hoffentlich noch finden. Das auch sonst interessante Inventar, das von Del Badia in »Miscellanea Fiorentina di erudizione e storia« (vol. II, 1894, pag. 24) herausgegeben worden ist, soll in der nächsten Sitzung besprochen werden. Näheres werden die »Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz« im 2. und 3. Heft bringen. *H. B.*

NEUE KUNSTWERKE

In Stuttgart ist ein **»Hans im Glück«-Brunnen**, geschaffen von dem aus Fürth gebürtigen Bildhauer Joseph Zeitler-Stuttgart, auf dem Geißplatz zur Aufstellung gelangt. In einer bronzenen Brunnengruppe und sechs Reliefs werden die einzelnen Szenen des bekannten Märchens zur Darstellung gebracht.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 29. 18. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

Die nächste Nummer der Kunstchronik, Nr. 30, erscheint am 16. Juli

IDENTIFIZIERUNG EINES PORTRÄTS VON REMBRANDT

Vor einiger Zeit zeigte mir Herr Ant. Mensing, der ausgezeichnete Bibliophile und Kunstkenner in Amsterdam, ein kurioses altes Buch »Le Cabinet de Mr. de Scudery«, im Jahre 1646 in Paris erschienen, worin er auf folgendes Gedicht hinwies:

Le Portraict
de Monsieur
le Marquis
d'Andelot.
De la main de Rheimbrandt

Tels les Perses autresfois,
Vouloient que fussent les Rois,
Qu'ils esleuoient sur le Thrône:
Chacum en le voyant en demeure charmé;
Il paroist Adonis, lors qu'il n'est point armé,
Et lors qu'il a son Casque, une Reine Amazone.

Man hat es hier also mit einem zeitgenössischen Gedicht auf ein jedenfalls vor 1646 von Rembrandt gemaltes Porträt zu tun.

Der Dargestellte soll ein bartloser junger Mann sein von distinguierter, wohl etwas weiblicher Schönheit, Adonis ähnlich wenn er keine Waffen trägt, und wenn er den Helm auf hat, aussehend wie eine Amazonenkönigin.

Er kann aber doch nicht auf einem selben Bild zugleich bewaffnet und unbewaffnet sein!

Ist es dann möglich, daß es sich hier um solch ein Porträt handelt, wie Rembrandt um die Mitte der dreißiger Jahre öfters malte, und worauf die Handlung transitorisch dargestellt ist? Kann der junge Marquis gemalt sein, während er dabei ist sich zu waffnen? Und sieht man dann den Helm, wovon am Schluß des kleinen Gedichts gesprochen wird, irgendwo neben ihm liegen?

Wenn man mit dieser Auffassung die früheren Bände von Bodes großem *Rembrandt* durchblättert, findet man schnell ein Bild, was der poetischen Beschreibung des Mr. Scudery genau entspricht und aus französischem Besitz stammt. (Jetzt bei Richard Mortimer, New York.)

Bode reiht es als Nr. 205 unter die genrehaften Einzelfiguren aus der Periode 1634—37 ein, und nennt es »*Ein Krieger, den Panzer anlegend*«. In der Beschreibung sagt er ... »im Begriff den Gürtel zu schnallen. In Beinschienen und Brustharnisch; links auf einem Tisch liegt der Helm. Dunkles langes Haar, ohne Bart. Der ärmellose Panzer läßt die gestickten Rockärmel und weißen Manschetten sehen. Rechts an der Wand ein Plakat.« Auf diesem Plakat ist etwas geschrieben oder gedruckt, — vielleicht war es wirklich ein Aufruf zum Krieg oder zur Übung! Höchstwahrscheinlich ist der junge Mann mit dem feinen romanischen Gesichtsschnitt, den hübschen Händen und den wohlgepflegten Haaren ein wirklicher Offizier. Der Marquis d'Andelot — denn zweifelsohne haben wir es hier mit dessen Bildnis zu tun — gehörte zur bekannten Hugenottenfamilie der Colignys, welche mit dem Prinzen Friedrich Heinrich nahe verwandt war. Des Prinzen Mutter war Louise de Coligny, deren Vater, der berühmte Admiral Gaspard de Coligny, in der Bartholomäusnacht ermordet wurde. Ein Bruder dieses Gaspard war der tapfere François de Coligny, *Seigneur d'Andelot*, dessen Söhne Henri und Gaspard an niederländischer Seite gegen die Spanier kämpften. Es läßt sich vermuten, daß unser von Rembrandt gemalter und dem Aussehen nach um 1615 geborener Marquis einer der Söhne von diesem, auf einem hübschen Stich von W. J. Delff nach Mierevelt ganz martialisch aussehenden, jüngeren Gaspard war, denn Henri war schon 1601 vor Ostende gefallen. Vielleicht läßt sich von französischen Genealogen hier festeres bestimmen. Sicher aber gehörte der »Adonis« zu dem in Holland weilenden französischen Familienkreise Friedrich Heinrichs. Der Sekretär des Prinzen, Constantyn Huygens, könnte dem Ausländer dann den gerade zu der Zeit sehr mit ihm liierten Rembrandt empfohlen haben.

Und jedenfalls findet man in diesem Bild wieder ein Beispiel dafür, wie ein Gemälde von Rembrandt, das man für ein Genrebild halten könnte, in Wirklichkeit doch ein authentisches Porträt ist. Und daß der große Freibeuter in seiner ersten Amsterdamer Periode doch eine Zeitlang der Modemaler der vornehmen Welt war, davon bietet dieses hübsche Konterfei ein neues Zeugnis.

JAN VETH.

BAULICHE VERANDERUNGEN IN ROM

Wieder gehen durch die internationale Presse alle möglichen Klagen über die Verwüstungen, welche die städtischen Behörden Roms im Herzen der ewigen Stadt vornehmen. Wie immer ist in den Klagen einiges richtig und vieles übertrieben. Was das System des Hochschraubens der Schäden, welche die modernen Römer ihrer Stadt zufügen, betrifft, so möchte man im Interesse derselben ein weniger intensives und weniger hochgradig hitziges Verteidigungssystem wärmstens raten, weil man doch eben auch immer mit einer höchst natürlichen Reaktion rechnen muß. Man muß sich eben einmal im Auslande überzeugen, daß es hier nicht weniger Leute gibt als anderswo, denen die althergebrachten Schönheiten und der eigentümliche Charakter Roms am Herzen liegen, und die selbst mit Rat und Tat ihr möglichstes tun und gewiß nicht zu allem, was die Behörden tun, Beifall klatschen. Der Froschmäusekrieg wegen des Baus des internationalen Ackerbauinstituts in der Villa Borghese ist ein leuchtendes Beispiel dieses lokalen Interesses. Mancher zieht sich aber vom Kampfe zurück, wenn er die auswärtigen Klagen hört, welche gar zu oft den unsympathischen Ton einer Bevormundung annehmen. Im eigenen Hause will jeder sein eigener Herr sein und man kann gern wohlgemeinten Rat hören und befolgen, lehnt sich aber gegen systematische Anklagen direkt auf. Zu den ungerechtesten Anklagen, welche man in letzter Zeit gegen das moderne Rom losgelassen hat, ist die wegen der »Zerstörung« des Krankenhauses von *Santo Spirito in Sassia* zu rechnen. »Das altehrwürdige Hospital, eines der ältesten, vielleicht das älteste Europas, wird abgetragen, um einer modernen Brücke freie Mündung zu schaffen!« Man nimmt einen Teil und zwar den kleinsten, unwichtigsten Teil für das Ganze und erhebt jammervolles Klagen. Nun ist aber schon vor fünfundzwanzig Jahren, als der Corso Vittorio Emanuele durch das Häusergewirr der alten Stadtteile am linken Tiberufer, zwischen Piazza di Venezia und San Giovanni dei Fiorentini, gebrochen wurde, die Richtung dieser Straße so gelegt worden, daß die Brücke, auf die sie münden sollte, um eine Verbindung des Herzens der Stadt mit der *Città Leonina* herzustellen, den alten Teil des Hospitals verschonte. Das Hospiz bestand bis vor kurzem aus zwei Teilen. Der ältere, dessen Gründung Vasari Innocenz III. (1198—1216) zuschreibt, und der in der Form, die Sixtus IV. (1471—1484) ihm gegeben hatte, bis auf uns gekommen ist, mit der schönen achteckigen Kapelle und den Fresken eines Melozzoschülers, ist und bleibt unversehrt. Abgetragen hat man nur einen neueren Flügel, den Benedikt XIV. (1740—1758) gebaut hatte. Durch diese Abtragung wird das ganze Gebäude die Form und die Verhältnisse, die es im *Quattrocento* hatte, wiedererlangen. Bei dieser Gelegenheit soll vieles an dem alten Gebäude verbessert werden, um es für die Kranken nützlicher zu gestalten, und da in Italien alle alten öffentlichen Anstalten über einen angestammten Besitz an Kunstschätzen verfügen, so hat die jetzige Hospitalsverwaltung beschlossen, in dem großen Renaissancepalast, welcher neben dem Krankenhaus im sechzehnten Jahrhundert errichtet wurde und wo die Direktion aller römischen Krankenhäuser ihren Sitz hat, einige Säle als Museum einzurichten. Die vielen kostbaren alten Apothekertöpfe, die an plastischem Schmuck reichen Mörser, vier schöne Brüsseler Tapeten aus dem sechzehnten Jahrhundert, eine Anzahl guter Bilder und viele interessante Renaissanceskulpturen, worunter die schöne, als *Opus Andreae* bezeichnete Madonna mit dem Kinde, die einst die Treppe des Ospedale di S. Giacomo schmückte, sollen darin würdig aufgestellt werden. Man kann sich über diese Idee nur freuen, weil dadurch vieles, was nur wenigen erreichbar war, nun allen zugänglich sein wird, aber besser wäre es doch gewesen, wenn die Gegenstände dem neuzugründenden *Museo del medio evo e del rinascimento* in der Engelsburg zugeteilt worden wären. Die Sucht, kleine Winkelmuseen einzurichten, nimmt immer mehr zu und für den Besucher Roms wird die Aufgabe von Jahr zu Jahr schwieriger. Wie man sieht, wird aus der beklagten Zerstörung dem altehrwürdigen Hospital nur Nutzen erwachsen.

Nicht zu entschuldigen ist statt dessen die Behandlung, welche der kleinen Kirche von *Santa Marta* in *Piazza del Collegio Romano* zuteil geworden ist. Von *Ignaz de Loyola* mit dazugehörigem Kloster für die *mal maritate*, die »Schlechtverheirateten Frauen«, gegründet, war sie 1696 von Carlo Fontana umgebaut und das Innere, das seit Jahren, seitdem die Kirche als Militärequipierungsmagazin gebraucht wurde, jedem verschlossen blieb, war reich an köstlichen Spätbarockornamentierungen in Stuck und Malerei von Leonardo Lombardo, Paolo Albertoni und Baciccia.

Nun hat man das Kloster der *Mal-Maritate* in eine Polizeikaserne verwandelt und die Kirche mit dazu. Stuck und Malereien hat man nicht abgehauen, aber verhüllt, so daß es wohl möglich sein wird, sie in einigen zwanzig Jahren wieder ans Licht zu fördern. Die Verwandlungen der Gebäude sind in Rom altgebräuchlich und die Kirche von Santa Marta war ja schon während der römischen Revolution Freimaurerloge geworden. Von Ignaz von Loyola durch die Freimaurerloge zur modernen Polizeidirektion Roms; auch ein interessantes Lebensbild aus der ewigen Stadt. *FED. HERMANIN.*

NEKROLOGE

Die größte Teilnahme ruft die überraschende Trauermeldung hervor, daß der Worpsweder **Fritz Overbeck** im Alter von noch nicht ganz vierzig Jahren in Bröcken bei Vegesack, wohin er im Jahre 1905 übergesiedelt war, am 7. Juni gestorben ist. Er war am 15. September 1869 in Bremen geboren, wo er auch das Gymnasium besuchte. 1889—93 studierte er auf der Akademie in Düsseldorf. In Gemeinschaft mit Modersohn, Mackensen, Am Ende und Vogeler hat er die allbekannte Gruppe der Worpsweder gebildet und ihr mit seinen Genossen zu so hohem Ansehen und so starker Volkstümlichkeit verholfen. Overbeck vertrat mit Mackensen in der Gruppe das schwerere, kräftigere Element; wer seines prachtvollen »Stürmischen Tages« im Ehrensaal der Bremer Kunsthalle gedenkt, wird die Stärke des Verlustes für die deutsche Kunst schmerzlich fühlen.

Der Historienmaler **Professor Emil Lauffer in Prag** ist am 31. Mai, 72 Jahre alt, gestorben.

Alfred Chauchard †. Wenn man dem »Figaro« und den ihm nachbetenden Blättern trauen dürfte, bestände dem Louvre ein Glück bevor, wie es ihm seit den Tagen des seligen Herrn Lacaze nicht begegnet ist. Aber diesmal darf man dem »Figaro« nicht trauen. Der Arzt Louis Lacaze, der im Jahre 1869 starb und dem Louvre die herrliche Sammlung französischer Bilder aus dem 18. Jahrhundert, sowie einige Spanier und Italiener vermachte, war ein feiner Kenner und ein Kunstsammler, wie er sein soll, das heißt, einer, der mit Geschmack und Verständnis sammelt. Der soeben verstorbene Gründer des Warenhauses »Louvre« Alfred Chauchard dagegen gehörte eher in die Kategorie der amerikanischen Sammler, zu den Pierpont Morgan und ähnlichen, die nicht mit Verstand und Geschmack, sondern mit Banknoten und Schecks sammeln. Seine Sammlung, mag sie auch vom »Figaro« auf vierzig Millionen eingeschätzt werden, kann sich nicht nur nicht mit der Sammlung Lacaze messen, sondern auch gegen Moreau-Nélaton und Thomy-Thierry, um nur die Vermächtnisse und Schenkungen der letzten Jahre zu erwähnen, muß Chauchard still verschwinden. Nur was den Preis anlangt, kann er mit ihnen und mit allen andern konkurrieren, aber die Pariser sind doch noch nicht ganz auf dem amerikanischen Standpunkte angelangt, der Kunstwerke wie andere Waren nur nach dem dafür gezahlten Preise bewertet. Monsieur Chauchard stand allerdings auf diesem Standpunkte, und wie seine amerikanischen Gesinnungsgenossen hätte er niemals ein Bild gekauft, das weniger als hunderttausend Franken gekostet hätte. Denn für weniger als hunderttausend Franken kann man doch unmöglich ein gutes und berühmtes Bild haben!

Zu dem Marinemaler Eugen Boudin wurde von einem Bekannten ein reicher Amerikaner gebracht, der sich nach einigem Beschauen für ein Bild entschied und den Maler nach dem Preise fragte. Als aber der Maler, der sein Leben lang ein armer Teufel war, nach langem Zögern den seiner Ansicht nach gewagt hohen Preis von fünfhundert Franken verlangte, zuckte der Amerikaner die Achseln und ging weg, ohne gekauft zu haben. Nachher kam der Bekannte und machte dem Maler Vorwürfe: »Zehntausend Franken hättest du verlangen sollen, dann hätte der Mann das Bild gekauft! Daß man für fünfhundert Franken kein anständiges Bild kaufen kann, ist ein Axiom für diese Leute!«

Monsieur Chauchard war noch tüchtiger. Eines Tages wurde ihm ein Bild von Troyon angeboten, das unter dem Titel »Die weiße Kuh« eine Perle der jetzt dem Louvre vermachten Sammlung ist. Der Besitzer verlangte 25000 Franken und Chauchard lehnte ab, denn für 25000 Franken kann man doch keinen wirklich schönen Troyon haben! Nachher wurde ihm von einem schlaueren Händler das nämliche Bild für 200000 Franken angeboten, und froh griff der Mäzen zu, denn bei diesem Preise war er sicher, ein wirklich kostbares Bild zu erwerben.

Diese Anekdote genügt eigentlich schon, um den wahren Wert der Sammlung Chauchard von den vierzig Millionen des »Figaro« auf die richtige Ziffer zurückzubringen. Es wäre ein wunderbares Gaudium geworden, wenn die Sammlung nicht in den Louvre, sondern ins Hotel Drouot gekommen wäre. Da hätte man sein blaues Wunder erlebt, und aus den vierzig Millionen wäre kaum ein einziges kleines Milliönchen geworden. Denn Chauchard bezahlte nicht nur echte Corots, Rousseaus, Millets usw. zehnmal höher, als andere Leute, sondern die Händler schwindelten ihm auch Fälschungen zu horrenden Preisen auf, und er hat für Bilder hunderttausend und mehr Franken gegeben, die der Händler dem Fälscher mit hundert oder zweihundert Franken bezahlt hatte. Natürlich hat Chauchard auch gute und schöne Bilder gekauft, und schließlich kann es ja dem französischen Staate und uns einerlei sein, ob er seine Bilder teuer oder billig erworben hat, wenn sie nur schön und sehenswert sind. Und das ist immerhin mit der Hälfte seiner Gemälde der Fall.

Die berühmteste Perle ist selbstverständlich der Angelus von Millet, denn für dieses Bild hat er mehr bezahlt als für irgend ein anderes. Im übrigen ist das Bild zwar ein guter Millet, aber Millet war ein weit größerer Zeichner und Radierer als Ölmaler, und keines seiner Ölgemälde steht in Wirklichkeit so hoch, wie man nach dem Weltrufe Millets annehmen sollte. Dem Angelus aber war die genialste Händlertat des 19. Jahrhundert gewidmet. Die Händler bedienten sich der Presse und der Künstler, um das Bild bis in den siebenten Himmel zu erheben, sie verbreiteten die falsche Nachricht, daß das Bild nach Amerika verkauft sei, und sie stellten es als eine nationale Tat hin, diesen Millet aus den Händen der transatlantischen Barbaren zu retten und in die Patrie des Arts zurückzubringen. Und dabei bedienten sie sich der Presse mit solcher Geschicklichkeit, daß die ganze Welt sich mit diesem Bilde beschäftigte, und daß ganz Frankreich Monsieur Chauchard für einen Patrioten vom reinsten Wasser hielt, als er das Bild für 800000 Franken zurückgekauft hatte. Die Händler verteilten dabei ungefähr 700000 Franken, nachdem sie die Unkosten bezahlt hatten. Monsieur Chauchard aber verlor nichts, denn man ernannte ihn um seiner patriotischen Mäzenatentat willen zum Kommandeur der Ehrenlegion, und später erkletterte er sogar den allerhöchsten Grad und ergatterte das Großkreuz der Ehrenlegion, wofür er dem damaligen Minister Leygues in seinem Testament fünfzehn lumpige Millionen hinterlassen hat. Man mag also die Sammlungen Chauchards nach Gefallen loben, im Grunde ist damit nur, was den Geldpunkt anlangt, großes Aufheben zu machen, und der Louvre hat in den letzten vierzig Jahren zahlreiche Legate von weit höherem künstlerischen Wert erhalten. Frankreich hat in der Tat Ursache, auf seine Sammler stolz zu sein, aber gerade Sammler von der Art Chauchards sind es nicht, die dem Lande besondere Ehre machen. *Karl Eugen Schmidt.*

PERSONALIEN

Der bisherige Leiter der Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek, **Dr. Friedrich Doernhoeffer** in Wien, ist zum Direktor der Modernen Galerie in Wien ernannt worden. Man freut sich, daß diese junge Kraft, die für die Münchener Pinakothek in Aussicht genommen war, für Wien erhalten worden ist. Doernhoeffer ist ein Schüler Franz Wickhoffs und hat den strengen Geist des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung auf sich wirken lassen. Nach zwei Jahren am niederösterreichischen Archiv kam er 1897 als Assistent an die Kupferstichsammlung und wurde 1898, nach Chmelarz' Tode, ihr Leiter. Das Hauptgebiet seiner Forschung war bisher die süddeutsche Malerei, insbesondere auch Nürnberg, Dürer und die Dürerzeit. Sein bedeutendster Erfolg auf diesem Gebiete ist die Auffindung bez. Feststellung eines bisher verschollenen oder nicht qualifizierten Dürerkodex in der k. k. Familien-Fideikommiß-Bibliothek. Er handelt von der Ringkunst und ist eigenhändig geschrieben und mit zahlreichen Federzeichnungen illustriert. Die erstmalige Veröffentlichung steht bevor. Auch das Thema Lukas Cranach in Wien hat durch Doernhoeffer an Körper gewonnen, und zwar durch die Feststellung einer im Wiener Schottenstift befindlichen Kreuzigung vom Ende des 15. Jahrhunderts, die der Meister in Wien gemalt hat. (Mitgeteilt im Jahr-

buch der Zentralkommission.) Andere Arbeiten galten der Graphik, und zwar auch der modernen, die ihm als vieljährigen Redakteur der »Graphischen Künste« und der »Mitteilungen« der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst nahe lag. Die »Mitteilungen« entwickelten sich durch ihn zu einem Organ für wissenschaftliche Erforschung der Graphik. Dr. Doernhoeffer tritt sein neues Amt unmittelbar an.

Auch die Ernennung **Dr. Eduard Leischings**, bisherigen Vizedirektors des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, zum Direktor dieser Anstalt ist soeben vollzogen worden. Er ist der Nachfolger des im März krankheitshalber in den Ruhestand getretenen *Artur v. Scala*, der seit Juni 1897 als Direktor gewirkt und die Modernisierung der Anstalt, im damaligen anglisierenden Sinne, unter beträchtlichen Kämpfen durchgeführt hat. Seitdem ist die Strömung wieder konservativer geworden und Leischings harrt die schwierige Aufgabe, wieder irgendwie in die Zeit einzulenken. Er ist in Wien 1859 geboren und war in Berlin namentlich Schüler Wilhelm Scherers und Herman Grimms. Dem Museum gehört er seit 1885 an und trägt an dessen Kunstgewerbeschule seit über zwanzig Jahren Kunstgeschichte vor. Auch seine freien Vorträge am Museum, namentlich Sonntags, für Arbeiter und Lehrer, haben großen Zulauf. Als Kustos an der Metallabteilung wandte er seine Fachforschung naturgemäß der Geschichte der Wiener Goldschmiedekunst zu, die ihm viel neues Licht verdankt. Auch die Organisierung der großen Goldschmiedeausstellung (1907) war sein Werk, wie er denn überhaupt an allen den großen Wiener Fachausstellungen seit der Wiener Kongreß-Ausstellung (1896) in erster Reihe beteiligt war. Zwei bedeutende, künstlerisch illustrierte Publikationen auf Grund solcher Ausstellungen, wurden ihm anvertraut: »Der Wiener Kongreß« (Wien, Artaria, 1897), und »Die Bildnisminiatur in Österreich von 1750 bis 1850« (Wien, Artaria, 1907). Das erste redigierte er, aber es enthält auch Originalkapitel aus seiner Feder; das zweite ist seine persönlichste, sehr verdienstvolle Arbeit, reich an Aufklärungen und Beiträgen zur Kenntnis dieses immer noch dunklen Gebiets. In seinen Anfängen gab er auch Sir Joshua Reynolds' akademische Reden deutsch mit Erläuterungen heraus. Zahlreiche Essays liegen dazwischen, namentlich über Metalltechniken (»Schlüssel und Schlösser« u. a.). Zu bemerken ist noch, daß er die sehr beliebt gewordenen »Wiener Kunstwanderungen« organisiert hat und Obmann des Verwaltungsrats der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ist. *L. Hevesi.*

Dr. **Hans Posse**, der schon seit einigen Jahren als Volontär am Berliner Kaiser-Friedrich-Museum sich mit großem Nutzen betätigt hat, ist nunmehr (vorläufig kommissarisch) als Nachfolger des Professors Vöge zum Direktorial-Assistenten am Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin ernannt worden.

Der **Direktionswechsel in der Münchener Alten Pinakothek** hat nun seine formelle Bestätigung gefunden. *Franz von Reber* tritt am 1. Juli in den Ruhestand und *Hugo von Tschudi* übernimmt sein Amt mit dem Prädikat eines Direktors der staatlichen bayerischen Galerien. Tschudi wird also dem Wesen nach Generaldirektor der bayerischen Staatsgalerien, bekommt somit den Posten, dessen Schaffung so lange in der Fachpresse diskutiert worden ist. Dem scheidenden Geheimrat Reber widmet L. von Buerkel in den »Münchener Neuesten Nachrichten« einige Worte, die uns in unserer Verehrung für den hochverdienten Mann so sympathisch berührt haben, daß wir sie hier wörtlich zum Abdruck bringen möchten: »Schon 1907, nach Erreichung seines 70. Lebensjahres, hatte der greise Gelehrte den Wunsch, zurückzutreten, und nur die Schwierigkeit der Situation hielt ihn noch bis zum Eintreffen des Ersatzes zurück. Die Ruhe, in die sich Herr von Reber zurückzieht, ist wohlverdient. 1834 geboren, habilitierte er sich 1859 als Privatdozent der philosophischen Fakultät der Münchener Universität, avancierte 1863 zum außerordentlichen Professor, um 1869 als ordentlicher Professor der Kunstgeschichte und Ästhetik an das Polytechnikum überzugehen. Dieses Amt bekleidete er fast 40 Jahre, bis 1907, in welchem Jahre er davon enthoben wurde. Seit 1870 war er daneben Ehrenprofessor der Universität München. 1875 wurde Herr von Reber zur Leitung der königlichen Galerien berufen, zur Stellung, aus der er heute scheidet. Seine Lehrtätigkeit, wie sein Wirken als Schriftsteller sind zu bekannt, um der Erinnerung zu bedürfen. Jede Bibliothek schmückt seine »Geschichte der Baukunst des Altertums« und seine »Geschichte der neueren Kunst«, und der von ihm verfaßte »Katalog der Kgl. älteren Pinakothek« ist das Muster aller späteren Katalogwerke geworden. Und hier sind wir bei jener Tätigkeit des Herrn von Reber angelangt, an die es heute zurückzudenken geziemt. Was hat der Scheidende für seine Sammlungen getan? Man wird sich an eine Serie von Klagen und Angriffen erinnern, die, von liebenswürdigen Kollegen und sonstigen »Berufenen« verfaßt, in den letzten Jahren die Zeitungen schmückten. Sind sie berechtigt? Mußten sie erfolgen? Ich kann nur einen Fehler an Herrn v. Reber erkennen, der ist, daß er alt geworden ist. Ich glaube aber, er hätte gerne ewige Jugend gewählt, wenn's hier eine Wahl gäbe. Und früher brachte man dem Alter Ehrerbietung entgegen und sicherte so dem in Amt und Arbeit Ergrauten eine besondere Befriedigung. Nun ist es entschieden ein Fehler, den richtigen Abgang zu versäumen und länger, als es gut tut, zu bleiben. Aber der Vorwurf trifft Herrn v. Reber nicht. Nur das Drängen des Ministeriums und sein Pflichtgefühl hielten ihn auf seinem verlorenen Posten, und seinem Ausharren ist es zu danken, daß uns heute die vorzügliche Nachfolge gesichert ist. Was ist von einem Leiter der Galerien zunächst zu erwarten? Ich meine, Konservierung der Schätze, Katalogisierung und Anregung bezw. Liberalität anderen Anregungen gegenüber. In allen drei Punkten ist Herr v. Reber mustergültig gewesen. Von der Katalogisierung ist gesprochen; sie wurde auch für die wichtigsten Filialgalerien bestens besorgt. Zwei bedeutende Persönlichkeiten hat Herr v. Reber als Konservatoren zu Mitarbeitern berufen und beiden hat er freie Hand gelassen. Zuerst den hochbegabten Bayersdorffer, mit dem ihn wahre Freundschaft verband, dann Karl Voll, der unter ihm ein Wagnis, wie die Restaurierung des Paumgärtnerschen Altars, durchführen durfte. Und wie sehr seiner Natur dies Zugeständnis an die Doktrin widersprach, erkennen wir, wenn vom dritten Punkt, von seiner Ansicht über Konservierung, gesprochen wird. Gerade hier meinten seine Widersacher in letzter Zeit ihn treffen zu können. Die Angriffe wurden zum Gegenstand einer Untersuchung des Generalkonservatoriums gemacht, welches die Grundsätze Herrn v. Rebers voll anerkannte, da sie auf Schonung und Pietät den Werken gegenüber beruhen.

Wenn nicht alles täuscht, gehen wir jetzt einer ruhigen und sicheren Zukunft unserer Sammlungen entgegen, und die Nervosität und Streitlust kann sich nun beruhigen. Klagen wird's immer geben, aber die meisten werden nur durch Geld zu beruhigen sein. Ein Galeriedirektor kann einen Neubau nicht aus der Erde stampfen, wenn der Landtag das Geld nicht gibt. Solche Klagen treffen ihn nicht, denn der Wille wird kaum fehlen, zum Besten zu sehen. Diese Nervosität entsprang aber auch der Epoche des unrichtigen Vergleiches mit der fiebernden Tätigkeit anderwärts, und alle Welt vergaß, daß in der alten Kultur-

stadt München eine Sammel- und Organisationstätigkeit, wie sie in Berlin oder Frankfurt entfaltet wird, gar nicht am Platze wäre. Dafür hat man hier keinen Sinn, und zwar mit Recht. Vier Fünftel der Berliner Ankäufe, die für das Kaiser-Friedrich-Museum ausgezeichnet zu nennen sind, wären für die Pinakothek Überfluß. Nur ein Zufall kann unserer Sammlung eine wirkliche Bereicherung bringen, die sich messen ließe an der Großartigkeit des schon Vorhandenen. Die Konservierung der Rubens, Rembrandt, Dürer und Tizian ist das Wichtige. Lücken zu füllen wäre erfreulich, notwendig ist es nicht. Es ist ein Unterschied, der nicht vergessen werden darf, ob erst etwas geschaffen werden soll oder ob schon unübertrefflich Gutes vorhanden ist. Und sollte nun der Zufall, wenn auch für teuren Preis, ein hervorragendes Kunstwerk auf den Markt bringen, so kann Herr v. Tschudi mit der bedeutenden »Morgengabe«, die ihm der Scheidende hinterläßt, wirksam eingreifen und uns wirklich Erstrebenswertes sichern. Herr v. Reber hat mit seinen Mitteln trefflich hausgehalten — auch das ist eines seiner vielen Verdienste.«

In Übereinstimmung mit den Wünschen, die in der »Kunstchronik« geäußert und begründet waren, hat der Verwaltungsausschuß des **Germanischen Museums** einen zweiten Direktor für diese Anstalt gewählt, und zwar ist der bisherige Bibliothekar der Sammlung, **Dr. Theodor Hampe,** zum zweiten Direktor des Germanischen Museums ernannt worden. Hampe ist am 28. Januar 1866 in Bremen geboren, studierte in Marburg und Bonn deutsche Sprache und Literatur sowie Geschichte und wandte sich im Verlaufe seiner späteren Studien hauptsächlich der deutschen Kultur- und Kunstgeschichte zu. Am 1. April 1893 trat er als Assistent in den Dienst des Germanischen Museums. 1898 wurde er zum Konservator ernannt.

Dr. **Friedrich Knorr,** der bisherige erste Kustos, ist zum Direktor des Schleswig-Holsteinischen Museums vaterländischer Altertümer in Kiel, als Nachfolger der in den Ruhestand getretenen Leiterin Fräulein Prof. Dr. Mestorf ernannt worden.

Der Konservator der geschichtlichen Denkmäler im Elsaß Prof. **Felix Wolff,** Vorstand des Kaiserl. Denkmalarchivs, ist auf sein Ersuchen vom 1. Oktober dieses Jahres an in den Ruhestand versetzt worden.

Den **60. Geburtstag** haben am 26. Mai **Hubert von Herkomer,** der deutsch-englische Meister des Porträts, und am 14. Juni **Hugo Freiherr von Habermann,** einer der Bahnbrecher der modernen Kunst in München, gefeiert.

Dem Maler und Illustrator **Fritz Greve,** Lehrer an der Kgl. Kunstschule zu Berlin, wurde der Professortitel verliehen.

Neapel. Nach der Versetzung des administrativen Direktors des Nationalmuseums Comm. G. Gattini nach Turin ist bis zum Tage der Ernennung des wissenschaftlichen Direktors, Comm. Alfonso Sparagna mit der provisorischen Direktion beauftragt worden.

Rom. Der Ingenieur Gustavo Giovannoni ist zum korrespondierenden Mitglied des Kais. Deutschen Archäologischen Instituts ernannt worden. — Zum Direktor der neugeordneten vatikanischen Pinakothek ist Professor **Luigi Cavenaghi,** der bekannte Restaurator, ernannt worden.

Fed. H.

WETTBEWERBE

Für ein Denkmal des Großherzogs Friedrich I. in Karlsruhe wendet sich der **Wettbewerb** an die in Baden ansässigen oder von dort stammenden Künstler. Einlieferung bis zum 15. Dezember. Die Herstellungssumme von 200000 Mark darf nicht überschritten werden. Es gelangen drei Preise von 5000, 3000 und 2000 Mark zur Verteilung.

Für die Ausschmückung des Barbarossa-Platzes in Schöneberg wird ein **Preisausschreiben** unter den Künstlern Groß-Berlins erlassen. Die Frist beträgt zwei Monate. Preise von 1000, 800 und 500 Mark. Es handelt sich um die Aufstellung eines Bildwerkes, für welches 25000 Mark zur Verfügung stehen.

Der **Bayer. Verein für Volkskunst und Volkskunde** schreibt einen Ideenwettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für einen **Pfarrkirchenneubau in Starnberg** aus. Einlieferung 19. Juli.

DENKMALPFLEGE

Die **Kathedrale zu Toledo** ist durch ein Gesetz zum spanischen Nationaldenkmal erklärt worden, so daß also in Zukunft der Staat auch die Pflicht der Erhaltung hat. Es ist zu hoffen, daß damit der weiteren Verwüstung des herrlichen Bauwerkes Einhalt getan wird.

In **Preußen** beabsichtigt man ein **Gesetz** zum Schutz gegen **unbefugte Ausgrabungen frühgeschichtlicher Denkmäler** zu erlassen. Es soll eine Anzeigepflicht eingeführt werden, derart, daß ohne Genehmigung des Regierungspräsidenten nicht mehr Altertümer ausgegraben werden dürfen.

DENKMÄLER

× Das **Grabdenkmal der Frau von Stein** auf dem **Weimarer** Friedhofe ist anläßlich der Generalversammlung der Goethe-Gesellschaft am 4. Juni feierlich enthüllt worden. Das Denkmal ist ein Werk von *A. Donndorf*, der auf einer breiten, von einer Flammenvase bekrönten Steinwand ein Marmorrelief Charlottens von Stein angebracht hat, wobei er getreu dem anonymen Pastellbildnis folgte, das allgemein als das beste Porträt von Goethes Freundin gilt. — Zu den Theateraufführungen in dem wieder aufgebauten Kurtheater zu *Lauchstedt*, die gelegentlich des Goethe-Tages stattfanden (Goethes »Was wir bringen«, »Pandora« und »Satyros«) haben Henri van de Velde und Ludwig von Hofmann die Dekorationsentwürfe beigesteuert.

Dem Naturforscher Theodor Schwann, dem Begründer der tierischen Zellenlehre (1810—1882), ist am 6. Juni in seiner Vaterstadt **Neuß** ein Denkmal gesetzt worden.

Ein **Richard Wagner-Denkmal** wird in **München,** gegenüber vom Prinzregententheater und mit dem Blick auf dieses gerichtet, aufgestellt werden. Der hierfür von Professor Waderé geschaffene Entwurf hat die Billigung des Komitees und der staatlichen Aufsichtsbehörde gefunden; auch die Mittel sind von Privaten zusammengebracht.

Durch den Bildhauer **Arthur Volkmann** hat der verstorbene große *Breslauer Chirurg* **Mikulicz** vor der dortigen Klinik ein ungemein edles Denkmal geschaffen bekommen. Das Werk ist im Geiste und der Form antiker Grabreliefs gehalten.

Rodin ist von der französischen Regierung beauftragt worden, für das Pantheon ein **Denkmal Viktor Hugos** zu schaffen.

In **Paderborn** soll der Dichterin **Luise Hensel,** deren religiöse Lieder, namentlich ihr innig zartes Gebet »Müde bin ich, geh' zur Ruh'« Gemeingut des deutschen Volkes geworden sind, ein einfaches, würdiges **Denkmal** errichtet werden. Ein öffentliches Preisausschreiben für Entwürfe ist nicht vorgesehen, doch wird Künstlern, die sich ev. um die Ausführung des Denkmals bewerben wollen, gern nähere Auskunft erteilt vom Schriftführer des Denkmalkomitees, Buchhändler Franz Menge in Paderborn.

AUSGRABUNGEN

Ostia. Die neuen von Professor *Dante Vaglieri* geleiteten Ausgrabungen haben zu höchst interessanten Funden geführt und man kann nun auf die vollkommene Ausgrabung der alten Hafenstadt Roms hoffen. Ein hundertundfünfzig Meter langer Portikus ist längs einer der Hauptstraßen zum Vorschein gekommen. Verschiedene Privathäuser reicher Kaufleute sind ausgegraben worden und besonders beachtenswert ist darunter eins, in welchem man auf einen reichdekorierten Raum gestoßen ist. Die vier Wände des Zimmers sind mit Malereien des sogen. zweiten pompejanischen Stils, mit Säulen, Fruchtgirlanden, blühenden Zweigen und Eroten geschmückt. Die Ausgrabungen haben auch verschiedene vorzügliche Skulpturen ans Tageslicht gebracht, darunter eine weibliche Statue von ausgezeichneter hellenistischer Arbeit des zweiten Jahrhunderts, nach den Attributen wohl ein Mitglied der Familie Kaiser Hadrians. *Fed. H.*

Rom. Die neuesten Ausgrabungen im Hause der Heiligen Giovanni e Paolo auf dem Cölius haben zu der interessanten Auffindung eines neuen Raumes geführt. Die Wände des Raumes sind mit Nereiden und anderen Seesymbolen geschmückt und auf einer Wand ist ein großes Fresko erhalten mit der Darstellung der Hochzeit des Peleus und der Thetis, welches man dem 3. Jahrhundert n. Chr. zuschreibt. *Fed. H.*

FUNDE

Ein schöner **Fund** wurde kürzlich in **London** getan. Unbeachtet hing lange Jahre in dem Sitzungssaal des Stafford-Spitals das prächtige *Porträt eines Mannes*, der für den »Vater« der Stiftung galt, bis das Gemälde jüngst von Sir Walter Armstrong untersucht wurde, der es als einen *Gainsborough* erkannte. Das Bild wird jetzt einer Restauration unterzogen. Es wurde um das Jahr 1783, fünf Jahre vor des Künstlers Tode, gemalt und ist ein *Porträt* von *John Eld.*

ARCHÄOLOGISCHES

Die neuen Ausgrabungen in Olympia. Die Ausgrabungen, die Doerpfeld in der letzten Zeit auf der Altis von Olympia vorgenommen hat, haben den Beweis erbracht, daß die großen Arbeiten, welche die Deutschen vor mehr als 30 Jahren in Olympia begonnen und so lange Zeit fortgesetzt haben, doch nicht erschöpfend gewesen sind. Über die wichtigen Resultate, die Doerpfeld neuerdings in Olympia erzielt hat, berichtet G. Leroux aus Athen an das »Bulletin de l'art ancien et moderne« vom 1. Mai. — Im Frühjahre 1906 haben schon einige Bohrversuche in den Ruinen des Heratempels kleine Bronzen, Vasen und Statuenfragmente zutage gebracht. Seitdem hat man an verschiedenen Punkten der Altis sondiert und sehr merkwürdige Entdeckungen gemacht. Ohne von den Kleinfunden, namentlich Terrakotten, die man in großen Massen gesammelt hat, zu reden, so hat man die Existenz sehr alter Baukonstruktionen von exzeptionellem historischen Interesse konstatieren können. Es steht heute fest, daß die früheren Ausgräber viel zu früh aufgehört haben. Unter den Ruinen und unter den Stätten, die sie für die ehrwürdigsten gehalten haben, fanden sich jetzt noch andere Ruinen und andere Trümmerstätten. Das archaische Heiligtum stand an der Stelle eines prähistorischen, dessen Wichtigkeit und Ausdehnung man noch gar nicht hat festsetzen können. Die Aufgabe ist um so schwieriger, weil die fraglichen Baulichkeiten zum großen Teil von solchen aus der hellenischen Epoche überdeckt sind. Die Alluvialschichten und die Trümmer, die noch auf diesen liegen, gelangen manchmal zu ganz ungeahnter Höhe. Beim Metroon mußte man noch einmal einen Meter unter die untersten Schichten heruntergehen, um die prähistorische Schicht zu erreichen. Manchmal trennte noch eine dichte, von einer Überschwemmung des Alpheios herrührende Sandlage die prähistorischen und eigentlich griechischen Reste. Die ersten Erforscher der Altis haben, wenn sie auf solch ein Alluvialbett stießen, geglaubt, bereits den jungfräulichen Boden erreicht zu haben und sind nicht weiter in die Tiefe gedrungen. — Bis jetzt haben sich die neuen Ausgrabungen hauptsächlich auf die nördliche Region des Temenos konzentriert. Zwischen dem Metroon, dem Heraion und dem Zeustempel wurden vier einander ganz ähnliche Konstruktionen aufgedeckt, deren Mauern aber bis zu den Fundamenten verschwunden sind. Diese, aus Steinen aufgerichtet, sind intakt geblieben und geben den Grundriß genau wieder. Jedes Wohnhaus besteht aus einer elliptischen oder ovalen Apsis, die von zwei geraden Mauern verlängert wird. Der Apsis gegenüber war eine Eingangstür. Die ersten Niederlassungen auf der Altis datieren aus einer Epoche, in der die Griechen den viereckigen Bau noch nicht kannten. Sie zeigen uns ein mittleres System, das die runde und die gerade Mauer vereinigt. Zu Orchomenos und auf der prähistorischen Akropolis von Syra hat man schon ähnliche, wenn auch nicht so genau charakterisierte Wohnungen gefunden. Die Entdeckung solcher Bauten in Olympia ist von großer Wichtigkeit für die Geschichte der prähellenischen Architektur, deren Etappen von der Rundhütte der Ureinwohner bis zu dem Megaron der mykenischen Fürsten man jetzt zu erkennen beginnt. — Nach den Funden gehören diese Ruinen in die letzte neolithische Periode. Die gefundenen zahlreichen monochromen Vasen sind von einer sonst nicht bekannten Art. Bronzegegenstände sind selten: und sie sind alle aus den obersten Schichten. Ein großer Pithos, der nahe bei einer Wohnung in die Erde eingelassen war, enthielt das Skelett eines Kindes. Im Laufe der früheren Ausgrabungen war man, ohne sie zu erkennen, öfters auf die neolithische Schicht gestoßen. Einige, den jetzt gefundenen ähnliche Vasen hatte man auch schon in der Nähe des Heraions gefunden gehabt. Furtwängler, der sich darauf versteift hatte, daß die Funde der Altis nicht prähellenisch sein können, setzte sie damals in das 9. und 8. Jahrhundert. — Im Nordosten des großen Zeustempels war auch schon früher ein großes elliptisches Fundament zutage getreten, ganz ähnlich den von Doerpfeld jetzt aufgedeckten. Damals hatte man es für das Fundament des Zeusaltars angesehen. Heinrich Bulle hatte aber schon vor den jetzigen Ausgrabungen die Ansicht geäußert, daß es sich hier um die Fundamente eines sehr alten Gebäudes, vielleicht um das Fundament des Hauses des Oinomaos handle, von dem man noch zur Zeit des Pausanias eine stehengebliebene Säule gezeigt hat. Die Untersuchungen der letzten Monate bringen dieser Hypothese eine ganz unvorhergesehene Bestätigung. Dieses Gebäude war ein Teil der prähistorischen Niederlassung, deren Häuser eines nach dem anderen nun ans Licht kommen. — Unter den jüngsten Funden muß man — wie Leroux sagt — ein Steinfundament, das die Form eines Schiffes zeigt, als eine rätselhafte betrachten. Man hat an die nordischen Völker gedacht, wo der Tote in seiner Barke begraben wird. Aber da sich bis jetzt ein ähnlicher Gebrauch auf hellenischem Boden noch nicht gezeigt hat, läßt nichts daran denken, daß dieser kahnartige Bau ein Grab darstellt. (Man darf wohl an die neuerdings von den Engländern auch in Sardinien aufgedeckten neolithischen Gräber in Form eines umgekehrten Kahnes denken, von denen man auf den Balearen schon früher Beispiele gefunden hatte, wo sie

unter dem Namen »Naus« oder »Navetas« bekannt sind. Anm. d. Ref.).

M.

Die neuen Entdeckungen auf dem Janiculum. Über die Anfang Februar auf dem Janiculum gemachten archäologischen Funde und Entdeckungen, von denen an dieser Stelle kurz die Rede war, äußert sich die Autorität Rodolfo Lancianis im Athenaeum vom 13. März in so interessanter Weise, daß darauf nochmals zurückgekommen werden muß, namentlich da die ersten Berichte vieles Ungeklärte und manches Unrichtige enthielten. Der maßgebende römische Topograph geht dabei von dem im Jahre 1906 in der Villa Sciarra nahe bei dem unteren in das »Viale glorioso« öffnenden Tor gemachten Funde aus, worunter ein Votivaltar für den syrischen Gott Addoas, ein anderer für den syrischen Stadtgott von Jabruda den Jupiter Maleciabrudes, ein dritter dem Jupiter Keraunios und den Nymphen Furrinae geweiht zu bemerken waren. Dazu ist auch noch eine griechische metrische Inschrift zu erwähnen, die gewisse, von einem Gläubigen namens Gaionas (aramaeisch: der Magnifico) ausgeführte Werke aufzählte. Aus diesen Funden von 1906 ging hervor, daß in der unteren Partie der alten Villa Sciarra auf dem Janiculum der durch den Tod des Caius Gracchus im Jahre 121 v. Chr. bekannte heilige Hain der Furrina zu suchen ist, daß des weiteren in der Kaiserzeit aus der einzelnen Lokalgöttin Furrina, wie die mehrfachen heiligen Quellen beweisen, eine ganze Gruppe Wassernymphen, die Furrinae, geworden sind, endlich daß in der Zeit der Antonine ein Teil des heiligen Hains und eine oder mehrere der Quellen Eigentum der syrischen Kolonie oder einer der syrischen Kolonien in Rom zu religiösen Zwecken und Bauten geworden sind. Auf der Basis dieser Ergebnisse hat nun der berühmte französische Archäologe Paul Gauckler, der frühere Leiter der Antiquités Tunisiennes, mit Erlaubnis des Marchese Medici del Vascello als des Grundeigentümers und des italienischen Unterrichtsministeriums — gegen das auch bereits deshalb der bekannte italienische »Italia fara da sè« Chauvinistenwind weht — seine jetzt mit solchem Erfolg gekrönten Ausgrabungen in den letzten Monaten gemacht.

Zunächst wurde die Gaionasquelle wiedergefunden, die bereits täglich 140 Kubikmeter ausgezeichnetes Wasser leistet und den Wert des Terrains des Marchese Medici dadurch um 100000 Francs erhöht hat. Das Bassin, in das Wasser durch einen Kanal lief (aus karystischem Marmor, cipollino oscuro), ist bereits 1902 zufällig gefunden worden und befindet sich in der Sammlung des Antiquars Simonetti. Es zeigte sich ferner, daß das von Gaionas gegen Ende des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts erbaute Heiligtum 150 Jahre später wegen seiner Tieflage aufgegeben und ein neues in dem für die Zeit des Maxentius charakteristischen geringwertigen Material in wenig sorgfältiger Weise und ohne Fundamente für die Mauern mehr in der Höhe wiederaufgebaut worden ist. Dieser Bau hat einen ganz merkwürdigen Grundriß: ein großer Zentralversammlungsraum gegen Osten gerichtet mit dreieckigem Altar in der Mitte und einem viereckigen in der Apsis, auf dem die verstümmelte Statue eines Jupiter Sarapis oder Jupiter Baal lag. Um den Zentralraum herum reihten sich 5 oder 6 vorwiegend dreieckige Kapellchen, in deren einer, am östlichen Ende der Gruppe, ein weiterer großer Triangularaltar gefunden wurde, dessen Rinne oder erhöhter Rand wohl bestimmt war, Opferflüssigkeiten vom Herabfließen auf den Boden zu bewahren. Diese syrischen Gläubigen müssen sich um die Mitte des 4. Jahrhunderts mit den Mithrasanhängern verbunden haben, die damals mit dem aufsteigenden Christentum den Kampf auf Leben und Tod führten; und beide zusammen sind dann wohl der Maßnahme des Präfekten von Rom Furius Maecius Gracchus (376/7 s. Hieronymus Ep. 107,2) gegen den fremden Aberglauben in Rom zum Opfer gefallen. Gauckler schließt dies daraus, daß man prächtige Götterbilder, die sorgfältig zwei Fuß unter dem Boden vergraben waren, jetzt innerhalb des Heiligtums der syrischen transtiberinischen Kongregation hervorgezogen hat, darunter einen jugendlichen Bacchus mit schwer vergoldetem Kopf und Händen, der vermutlich in reiche orientalische Gewänder gekleidet war; eine vorzügliche jugendliche Isis (nach Lanciani saitische Arbeit, nach andern hadrianische Kopie) aus schwarzem Basalt, die zwar in Stücke zerschlagen von ihrem Piedestale heruntergestürzt worden ist aber so sorgfältig im Grabe geborgen, daß kein Teilchen fehlt. —

Noch interessanter als die archäologischen Funde sind aber die aufgedeckten Geheimnisse der syrischen Verehrungsstätte. Unter dem Hochaltar der Hauptkapelle rechts, unter den Füßen des Jupiter Baal, stieß man auf ein Versteck, ein Fuß im Quadrat und mit Gips beworfen, das man als ein Golgatha, eine Schädelstätt', bezeichnen darf. Hierin lag ein Teil eines Jünglingsschädels, der als von einem semitischen Menschenopfer herrührend aus verschiedenen Gründen betrachtet werden muß, und zwar als das erste in Rom gefundene Beispiel eines solchen. Nach dem antiken Menschenopferritus identifizierte die Opferhandlung den Geopferten mit dem Gott, und die Reliquien des Geopferten hielten somit den Gott an der Stätte fest, wo sie niedergelegt waren. So hat man auch bei der Zerstörung des Mithraeums von Alexandria im Jahre 361 heimlich begrabene menschliche Gebeine als Beweise der Menschenopfer im Mithraeum hervorholen können. — Ein anderes Geheimnis hat der Triangularaltar am östlichen Ende des Gebäudes bewahrt. Es scheint, daß am Konsekrationstage eines religiösen Gebäudes das symbolische Bild des höchsten oder eines der höchsten Götter in einem ähnlichen ausgemauerten Platze wie dem, in dem der Schädel gefunden wurde, begraben wurde. In dem Cachet lag nun, die Füße nach dem Hauptaltar gewandt, die Bronzefigur eines Mithras Leontokephalos von der Schlange umwunden, deren Kopf über dem des Gottes herausschaut. Vor der Versiegelung des Versteckes, das die Schlange und ihr symbolisches Opfer für ewige Zeiten bergen sollte, wurde auch mystisches Futter für das Reptil mit hereingelegt, hier fünf gewöhnliche Hühnereier zwischen die fünf Windungen der Schlange. Diese Eier waren ausgelaufen und haben zusammen mit Staub und Mörtel die Figur in einer Weise mit einer festen Kruste behaftet, daß ihre genauen Formen ebensowenig erkenntlich sind wie das Material, aus dem sie besteht, so daß »Bronze« nur als wahrscheinlich angenommen werden kann. Man wird jetzt den ganzen Altar mit Inhalt nach dem Museo nazionale verbringen und da erst genaue Untersuchungen anstellen. Ein ähnliches Mithras Leontokephalos-Heiligtum wurde, wie Lanciani erzählt, gemäß Flaminio Vacca unter Sixtus V. gegenüber von San Vitale (wo die Via Venezia jetzt von der Via Nazionale abzweigt) gefunden, und 1869 war Lanciani dabei, als diese Höhlung unter Pio IX. wieder geöffnet wurde. — Die auf systematischen Vorstudien beruhenden und daher um so bedeutuugsvolleren Resultate der Ausgrabungen Paul Gaucklers sind geeignet, neues Licht auf die Ausübung fremder Religionen in Rom und die Rechte der Fremdenkolonien zu werfen, die ihre heidnischen nationalen Götter unter der Verantwortung ihrer Proxenoi, Konsuln, die als Priester fungierten, und daher die kommerzielle wie die religiöse Vertretung vereinigten, in Rom frei verehren durften.

M.

Resultate der Ausgrabungen am Artemis-Orthia-Tempel. Aus den erfolgreichen Ausgrabungen der letzten drei Jahre, welche die Engländer im Gebiet des Artemis-Orthia-Tempels zu Sparta vorgenommen haben, lassen sich einige allgemeine Schlüsse ziehen, die in den Sitzungen der British School at Athens vorgetragen worden sind. Es hat sich gezeigt, daß die militärische Verfassung Spartas von Einfluß auf die Kunst gewesen ist, denn in der Zeit, in der das kriegerische Spartanertum in seiner Blüte stand, war die Kunst im Rückgang. In einer der letzten Sitzungen der genannten Schule sprach einer der Ausgräber, J. P, Droop, über den lakonischen Vasenstil, der im 7. Jahrhundert nach dem Erlöschen der geometrischen Periode mit einfacher Dekoration in Purpurfarbe und Schwarz und weißen über den blaßroten Ton gelegten Streifen bestand. Mit dem Ende des 7. Jahrhunderts hatte dieser Stil eine kräftige Entwickelung, Figuren und Tiere in eingeritzter Technik kamen auf. Bereits 50 Jahre später aber begann dieser Stil zu degenerieren, sowohl in den Mustern, als auch in dem teilweisen Aufgeben des weißen Streifens. Letzterer findet sich im Beginn des 5. Jahrhunderts überhaupt nicht mehr und der Stil degenerierte immer mehr, um am Ende des 4. Jahrhunderts von den weitverbreiteten hellenistischen Stilen ersetzt zu werden. Alle Töpfereien, die sich im Gebiet des Artemis-Orthia-Tempels gefunden haben, waren zweifellos lokale Ware; und dieses Faktum ist deswegen von größtem Interesse, weil ein Teil der Töpfereien mit den sogenannten kyrenäischen Vasen identisch sind, woraus man schließen darf, daß die letzteren in Lakonien im 6. Jahrhundert fabriziert worden sind. — Der ebenfalls an den Ausgrabungen beteiligte englische Archäologe Thompson äußerte sich in der gleichen Sitzung der British School zu Athen über die geflügelte Artemis. Bis jetzt hat unsere Kenntnis dieses viel besprochenen Typus auf ungefähr 50 Exemplaren aus verschiedenen Gegenden beruht. Neuerdings ist aber eine ganze Masse solcher Artemis-Darstellungen im Schrein der Artemis-Orthia zu Sparta gefunden worden, die einerseits verschiedene neue Varianten des Typus erkennen lassen, anderseits zeigen, daß er auf dem griechischen Festland im geometrischen Zeitalter heimisch war. Demgemäß gehört der Typus mehr in das peleponnesische als in das jonische Gebiet. Sein Vorbild jedoch muß in der minoischen Kunst gesucht werden, obwohl der Prototyp der minoischen Periode eine nicht geflügelte Göttin ist, die vielmehr nur von ihren Tieren begleitet erscheint, was auch in späteren Zeiten ein Hauptcharakteristikum des Typus ist. Die Flügel sind vermutlich einer Woge orientalischen Einflusses zu verdanken, der von den geflügelten Gottheiten Asyriens ausgegangen ist, und auf dem Wege über die südlichen Inseln des Ägäischen Meeres in Peloponnes kam. Diese Inselroute ist ja auch die einzige, die Homer durch das südliche Ägäische Meer kennt. Hier entstand in späteren Zeiten eine Linie achäodorischer Kolonien. Da der Schrein der Orthia die Heimat dieses Typus ist, so dürfen wir auch annehmen, daß der Typus die Orthia selbst darstellt oder vielmehr daß er mit einer ganzen Klasse primitiver Artemiskulte zu identifizieren ist, von denen die Orthia das hervortretendste Beispiel ist. Endlich darf man annehmen, daß die Bezeichnung »Orthia« und »Lygodesma« auf einen anikonischen Ursprung hinweist. *M.*

Die Franzosen in Delos. Über die letzten Arbeiten der Franzosen zu Delos sprach Holleaux bei der jüngsten Sitzung der französischen archäologischen Schule in Athen. Innerhalb des Temenos bei dem Tempel der Delier, der schon früher identifiziert worden ist, fand man die Spuren von zwei großen Gebäuden, aus deren Lage und Charakter man schließen darf, daß sie zu zwei anderen Tempeln gehörten. Den dem Tempel der Delier nächstliegenden hat man bereits als den Tempel der Athener identifiziert. Man hatte eine große halbrunde Marmorbasis mit Spuren, daß sieben Statuen hier aufgestellt waren, gefunden, und darf daher annehmen, daß es »der Tempel der sieben Statuen« war, wie der Tempel der Athener gewöhnlich benannt wird. Architektur- und Skulpturfragmente, von denen eine ziemlich große Anzahl gefunden sind, wie auch attische Inschriften lassen keinen Zweifel zu, daß das Gebäude athenische Arbeit war. Das andere, im Norden des Tempels der Athena gelegene Gebäude identifiziert Holleaux mit dem in Inschriften genannten »Poros-Tempel«. Unglücklicherweise ist nicht ein Stein von diesem Gebäude über dem Erdboden geblieben, was wohl daher rührt, daß der Porosstein zu anderen Bauten von den späteren Einwohnern von Delos sehr leicht benützt werden konnte, andererseits aber auch, weil er den Schädigungen durch die Unbilden der Witterung weit mehr preisgegeben ist (s. darüber auch Archäologischer Anzeiger 1908 Sp. 142 ff.). *M.*

AUSSTELLUNGEN

× Ein **Berliner »Herbstsalon«** wird schon für dies Jahr von einer Gruppe von Künstlern geplant, die nach Pariser Vorbild eine »Ausstellung der Unabhängigen« veranstalten wollen. Es soll eine ganz bestimmte Reihe von Malern und Malerinnen aufgefordert werden, die nach Gefallen ohne Jury eine anzumeldende und zugebilligte Zahl von Werken der Öffentlichkeit präsentieren. Man darf diesem Unternehmen mit großem Interesse entgegensehen. Es stellt sich darin, zum ersten Male seit zehn Jahren, eine Fortbildung des Berliner Ausstellungswesens dar, indem damit gewissen Beschränkungen und Begrenzungen, deren sich die Sezession trotz ihrer Weitherzigkeit in manchem Punkte schuldig gemacht hat, ein Paroli gebogen werden soll. Es scheint zwar, als wolle dieser freie Salon mit der Sezession gute Kameradschaft halten (wahrscheinlich wird er sogar in ihrem Hause sein Heim aufschlagen), dennoch kündigt sich hier ein Neues an, das dem Kunstleben der Hauptstadt frisches Blut zuführen kann.

Die **Dresdener Kunstgenossenschaft** hat in ihrem neu erbauten **Künstlerhause die erste Ausstellung ihrer Mitglieder** feierlich eröffnet. Unser Dresdener Korrespondent wird demnächst in einem zusammenfassenden Brief diese wie die anderen Ausstellungen, an denen Dresden in diesem Sommer reich ist, würdigen.

In den Monaten Juli bis Oktober soll in der **Kunsthalle** des **Münchener Ausstellungsparkes** eine Veranstaltung stattfinden unter dem Titel »**Japan und Ostasien in der Kunst**«. Die künstlerische Oberleitung des Arrangements liegt in den Händen des Radierers *Oskar Graf*. Ein Komitee angesehener Münchener Persönlichkeiten befaßt sich mit der Durchführung des Projektes.

Halle a. S. Im Städtischen Museum findet während des Juni eine **Ausstellung** aus Privatbesitz stammender Gemälde des im Jahre 1785 in Halle geborenen Malers **Adolf Senff** statt, ein verspäteter Nachtrag zu der Berliner Jahrhundertausstellung, auf der Senff nur durch ein paar Blumenstudien vertreten war. Adolf Senff hat, nachdem er bei Gerh. v. Kügelgen seine künstlerische Lehrzeit durchgemacht, im Jahre 1815 gegen Frankreich mit ins Feld gezogen war, von 1816—1848 mit zwei ganz kurzen Unterbrechungen in Rom gelebt, in vertraulichem Umgange mit Thorwaldsen, dessen Hausgenosse er die ganzen Jahre gewesen ist. Der bisher eigentlich nur in engstem Kreise als Frucht- und Blumenmaler und als Raffaelkopist (für die Raffaelgalerie Friedrich Wilhelms IV. kopierte Senff sechs Gemälde) bekannte, erweist sich nun auch als ein trefflicher Bildnismaler, dem auch hin und wieder eine interes-

sante Landschaftsstudie gelang. Senff starb im Jahre 1862 in Ostrau bei Halle. *M. P.*

Ein **Bildnis** des Komponisten **G. F. Händel,** gemalt von **Sir Gottfried Kneller,** ist derzeit in Händels Vaterstadt Halle in der dortigen Kunsthandlung von Tausch & Große ausgestellt. Es zeigt den Meister etwa im Alter von 36—38 Jahren in der glatten, eleganten Manier Knellers gemalt.

Das **Bayerische Nationalmuseum** beabsichtigt, in Verbindung mit dem Bayerischen Museumsverein in der Zeit von Ende Juli bis Mitte September eine **Ausstellung bayerischen Porzellans des 18. Jahrhunderts** zu veranstalten. Besonders bevorzugt soll die figürliche Plastik werden; auch soll die Grenze 1800 nicht scharf innegehalten werden. Die Direktion des bayerischen Nationalmuseums wendet sich mit einem Aufruf an alle Sammler, durch ihre Schätze die Ausstellung zu bereichern; hoffentlich mit dem gewünschten Erfolg für das schöne Unternehmen.

Das internationale Preisgericht der Zehnten **Internationalen Kunstausstellung** im Kgl. Glaspalaste zu München hat seine Tätigkeit beendet. Es wurden **29 goldene Medaillen 1. Klasse** und 135 goldene Medaillen 2. Klasse zuerkannt. Außer Wettbewerb standen Frankreich und Österreich. Goldene Medaillen 1. Klasse erhielten die Maler in Deutschland: Max Gaißer, Otto Strützel, Alois Erdtelt, Franz Gräßel, Eugen Bracht, Rudolf Schramm-Zittau, Max Slevogt, Hermann Groeber, Walter Thor, Georg Schuster-Woldan, Fritz Erler. Rußland: Michael Nesterow, Stephan Kolesnikow. Italien: Umberto Coromaldi, Leonardo Bazzaro. Belgien: Alexander Struijs. Schweiz: Albert Welti. Dänemark: Vilhelm Hammershoj, Viggo Johansen. Schweden: Carl Larsson, Anders Zorn. Holland: Marius Bauer. Ungarn: Izsák Perlmütter. Spanien: Manuel Benedito-Vives, Enrique Martinez-Cubells y Ruiz; ferner die deutschen Bildhauer Hermann Hahn und Hugo Lederer, sowie der Italiener Gaetano Cellini und der Belgier Viktor Rousseau.

Ausstellung von Arras-Gobelins in London. Die unter der Leitung von Mr. H. C. Marillier stehende Firma Morris & Co. hat in ihren Geschäftsräumen in Oxford Street Nr. 449 eine Ausstellung von Gobelins veranstaltet, die tatsächlich zu der vorzüglichsten ihrer Art hier dem Publikum gebotenen gehört. Sie sind sämtlich in der Fabrik der Firma in Merton-Abbey hergestellt und sowohl in bezug auf Wiedergabe des Entwurfs, der Farbe, als auch hinsichtlich der rein technischen Arbeit vollkommene Leistungen. Die vier hervorragendsten sind folgende: »Vorüberziehen der Venus«, nach einer Zeichnung von Burne-Jones; »Der Frühling«, nach dem bekannten Gemälde von Botticelli; »Die Jagd«, nach der Zeichnung von Heywood Sumner und »Verdunkelung der Wahrheit«, eine Allegorie, angefertigt auf Grund eines Entwurfs von Byam Shaw. Das schönste Werk von allen ist sicherlich »Das Vorüberziehen der Venus«. Die Göttin thront auf einem von Grazien und wundervollen Frauengestalten umgebenen und von Amoretten gezogenen Gefährte. Die Reinheit und Pracht der Farbe vermag kaum übertroffen zu werden; Figuren und Blumen besitzen Leben und Frische der Realität, weder Übermodellierung noch Anklänge an archaische Motive. Selbstverständlich bietet es Interesse, die beigelegte Originalzeichnung, die nur monochrom gehalten ist, mit dem ausgeführten Gobelin zu vergleichen. Die Farbengebung rührt in glücklichster Weise von Mr. Dearle, dem Direktor der Fabrik, her, der gleichfalls den Vordergrund und den landschaftlichen Hintergrund in eigener Phantasie entwarf, so daß Erfindung und Ausführung sich hier die Hand zur Hervorbringung von Harmonie reichten. — Das bedeutendste Originalwerk bildet dann »Die Jagd« nach der von Mr. Heywood Sumners gelieferten Zeichnung, und stellt in sofern ein Experiment dar, als die Firma Morris bisher keine Landschaft in so ausgesprochen modernem Realismus als Vorwurf für einen Gobelin hatte anfertigen lassen. Alles in allem ist dieses neue Wagnis wohl gelungen! Die immerhin sehr bemerkenswerte, aber im Vergleich mit den anderen Arbeiten etwas weniger glanzvolle Leistung betitelt sich »Verdunkelung der Wahrheit«. Die allegorische Hauptfigur der Wahrheit ist mit verbundenen Augen dargestellt und der Tribut, der dieser umflorten Personifikation dargebracht wird, ist so zahlreich, daß der Künstler sich ziemlich sicher jeden Stand zum Feinde gemacht haben wird. Wenn der bewiesene Mut keineswegs getadelt werden soll, so hat doch der Zeichner nicht erwogen, daß eine solche Menge kleiner Details in einem Gobelin nur schwer, ja fast unmöglich wiederzugeben sind. Dies betrifft nicht allein die künstlerische Einbuße des Gesamtbildes, sondern bezieht sich auch auf die Unmöglichkeit der Überwindung der technischen Schwierigkeiten. Willian Morris' Ausspruch: »Ein Teppich oder Gobelin, der nach dem Entwurf eines die Spezialbranche nicht genau kennenden Zeichners ausgeführt wird, bleibt immer ein tour de fore«, hat sich hier wiederum bewahrheitet! Während man diese Arbeit mit einem symphonischen Gedicht vergleichen könnte, dessen Inhalt erst durch das Programm recht klar wird, vernehmen wir in Botticellis »Primavera« eine uns den vollen Inhalt vortragende Melodie. Die Übertragung des Bildes in ein Gobelinwerk ist in geradezu staunenswerter Weise gelungen! Auch hier in dieser kunstvollen Wiederholung, wie auf dem Original, streiten die beiden Mächte, von denen Heine sagt: »Der Griechen Lusttum und der Gottgedanke Judäas«. Es ist leider nicht möglich, an dieser Stelle der zahlreichen kleineren Arbeiten Erwähnung zu tun, aber darüber kann kein Zweifel bestehen, daß die heutige Firma nicht nur die alte Tradition aufrecht zu erhalten sucht, sondern in fortschreitender Bewegung ihr neues Leben einhaucht. Es dürfte sicherlich nicht uninteressant sein zu hören, daß Mr. H. C. Marillier, der Direktor der Firma Morris & Co. der Verfasser des gediegenen Buches »Dante Gabriel Rossetti« ist, und merkwürdigerweise der Nachfolger von William Morris auch in dessen Hause »Kelmscott-House« wurde. *O. v. Schleinitz.*

Oscar Mathiesen veranstaltet unter dem Protektorat der Kaiserin-Mutter in den Sälen der Akademie der Künste zu Petersburg eine Ausstellung seiner Werke. Es ist sehr zu bedauern, daß diese Ausstellung in den Beginn der toten Saison fällt. Auch die auf Veranlassung des bayerischen Gesandten Grafen Moy veranstaltete Ausstellung »München« mußte durch die ungünstig gewählte Zeit leiden. *—chm—*

Sint-Lucas in Amsterdam. Die große 19. Frühjahrs-Ausstellung der Vereinigung Sint-Lucas zählt diesmal beinahe 600 Nummern; wie stets überwiegen Landschaft und Stilleben. Im allgemeinen macht die Ausstellung im Vergleich mit deutschen einen distinguierteren, aber auch zahmeren Eindruck. Der deutsche Künstler, vor allem der Sezessionist, sucht oft durch Stoffe oder Technik besondere sensationelle Effekte zu erzielen und das Publikum etwas zu brüskieren. Derartige Neigungen verspürt man hier nicht. Die Macht der Tradition, die hier stärker ist, und wohl auch der Einfluß und das Vorbild der altholländischen Kunst mit ihrer sorgfältigen Zeichnung, ihrer gewissenhaften, ausführlichen Malweise haben vor manchen Ausschreitungen und Übertreibungen der modernen Richtung bewahrt. Deshalb gibt es hier weniger interessante Sachen, dafür aber um so mehr zu genießen, wenn man sich nur die Mühe nimmt, sich in die schlichten, äußerlich oft unscheinbaren, aber ehrlich empfundenen und mit einem geschulten Malerauge beobachteten Dinge zu vertiefen. Die holländische Kunst ist auch heute noch

in erster Linie intime Kunst, Kleinkunst. Von Landschaften sind bemerkenswert die meistens in einem feinen diskreten Gesamtton gehaltenen Winterstimmungen von Bakels, so ein beschneiter Karren auf einem Hof, oder in lebhafteren Farben zwei Schiffsrümpfe mit starkem Rot und Grün auf einer Werft, dazu ein blauer Winterhimmel und Schnee auf dem Boden. Durch große Frische ausgezeichnet sind die kleinen Landschaften von Wyngaerdt, besonders seine Skizzen, in denen er durch ein paar kühne Striche das Momentane einer Naturstimmung festzuhalten weiß. Solider, mehr ausgeführt sind die ziemlich zahlreichen Arbeiten von Bern. A. van Beek, sein Dorf im Schnee zeugt von einem sorgfältigen Studium und ist doch durchaus nicht kleinlich behandelt. Voll Luft sind die kleinen Seestücke von Breitenstein. Von schönen tonigen Qualitäten und guter Tiefenwirkung ist ein kleines Bild von Doornik. Echte warme, brütende Sommerstimmung atmen die kleinen Ansichten eines holländischen Landstädtchens von Garms. Erwähnung verdienen ferner noch P. de Regt und Hesterman. Erfreulich sind die Sachen von P. Dom; die Porträts schon durch die gute Wiedergabe der Anmut und frischen Natürlichkeit der dargestellten Personen; das Brustbild zweier eng aneinander geschmiegter junger Mädchen oder der Kopf eines Larener Bauernjungen; alles von größerem Format und in Auffassung und Behandlung viel besser als das unwahr-süßlich-idealisierte Porträt eines kleinen Ansichtskartenverkäufers von einer Berühmtheit wie Therese Schwartze. Ganz fein und zart in der Farbe sind auch die kleinen Sachen von E. v. Beever, z. B. ein kleines Mädchen in einem niedrigen Stuhl sitzend, von hinten gesehen. Ganz pikant wirkt das lebhafte Lila des Brusteinsatzes zu dem diskreten Grau des Kleides. Dann von Frl. Lizzi Ansingh ein reizendes Stilleben von vier auf dem Boden sitzenden Puppen in bunten Kleidern, doch haben die Gesichter nichts puppenmäßig Starres, sondern zeigen ganz menschlichen Ausdruck und lachen sogar. Die größte, »Die Kokette«, über die sich die anderen lustig zu machen scheinen, sieht mit ihren dicken roten Backen allerliebst aus. Durch Energie der Auffassung und feste, sichere Malweise ausgezeichnet sind die lichten Blumenstücke von Spoor. Von den Zeichnungen verdienen alle Anerkennung die paar feinempfundenen, leicht kolorierten, delikaten Blumenstudien von Piet Mondriaan, die besonders das Sensitive in dem Charakter der Blumen gut zum Ausdruck bringen, und die weichen, auch leicht kolorierten Landschaften von Savry, die besonders bei hügeligem Dünenterrain in unbestimmtem grauen Licht von überraschender Naturwahrheit sind. Anderen Stoffen und einer anderen Technik begegnen wir bei einer Gruppe jüngerer Künstler, die z. T. Pariser Schule durchgemacht haben: Willi Sluyters und de Hem. Der erstere ist ausgezeichnet durch seine Vorliebe für außerordentlich starke unvermischte rote und blaue Farbentöne. Mit einer grausamen Unerbittlichkeit tritt er an seine Stoffe heran. So malt er ein Maleratelier in seiner trivialen Armseligkeit mit allen Details, z. B. den unordentlich überall zerstreuten Kleidungsstücken, so daß man trotz des Grotesken dieses Durcheinanders mit seinen grellen, gemeinen Farben ergriffen wird. Von de Hem sind zwei sehr interessante Straßenbilder, eins aus einer Amsterdamer Volksgegend, wo die einzelnen Typen, schwatzende Weiber, um eine lächerlich grüne Orgel tanzende Mädchen gut charakterisiert sind; noch besser eine Szene vom Montmartre, Regenstimmung am Spätnachmittag mit glänzendem Pflaster, blauer Luft, echt pariserischen, vorübereilenden Gestalten, pikanten Farben. Jan Sluyters sehr nahestehend ist Oestel; von ihm ist unter anderem eine bemerkenswerte Lichtstudie: ein Mädchen am Klavier bei Kerzenlicht, mit dem durch das Fenster einfallendes Licht im Kampfe liegt; dann das Bild einer Kokotte mit dickumrandeten Konturen, auch in Blau und Rot. Ein anderer Künstler mit stark persönlicher Note ist Maks. Er arbeitet meistens auch in größerem Format und mit breiter Pinselführung; gibt verschiedene Figuren beinahe lebensgroß. Auch er hat eine Vorliebe für die unvermischten, reinen, starken Lokalfarben. Der Gesichtsausdruck seiner Figuren, Haltung und Bewegung in ihrer Augenblicklichkeit sind sehr gut beobachtet; so in der Gartenszene »Galante Unterhaltung«. Um einen gedeckten Tisch mit Teeservice sitzen ein junger Mann und zwei junge Mädchen. Der junge Mann spricht, die eine hört mit lachendem Gesicht zu, die andere schenkt Tee ein und lächelt nur; das Ganze ein Bild voller Leben, die Ausführung etwas skizzenhaft, besonders der Hintergrund. In koloristischer Hinsicht anziehender und mehr durchgearbeitet sind vielleicht seine anderen Bilder, so eine Salonsängerin, eine üppige Dame in Lila vor dem dunklen Klavier, auf dem rote und gelbe Blumen stehen. — Ganz ungewöhnlich für Holland, weil in diesem Falle weniger Geschautes als Gedachtes den Ausgangspunkt bildet, ist ein symbolisches Gemälde von Butter: in einer kahlen, von Wolken beschatteten hügeligen Dünengegend liegt vorn lang ausgestreckt, parallel zur Bildfläche, eine nackte männliche Gestalt, das eine Knie an den Körper angezogen, den Kopf müde hinten überhängend, der linke Arm und Hand schwer auf dem Boden lastend, ein ergreifendes Bild des Lebensüberdrusses, der Lebensmüdigkeit. Das Ganze ist in trüben, schweren, erdigen Farben gehalten. Aus dem Werk spricht entschieden ein starkes, echtes Gefühl. Ebenfalls auffallend für Holland sind die Sachen von Wall-Perné. Ganz fein und von leichter loser Pinselführung ist seine Psyche, ein nacktes, zartes, weibliches Figürchen, auf einer Felsenplatte mitten im Meere stehend und abwehrend-flehend die Hände emporstreckend vor den hohen aufgebäumten Wellenbergen, die gegen sie anstürmen wollen. Es ist der Gegensatz zwischen der schwachen Menschlichkeit und der übermächtigen Natur, die blind, gefühllos dieses ihr letztes und zartestes Kind zermalmen will.

M. D. H.

SAMMLUNGEN

Neuerwerbung der Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Im Juniheft der Amtlichen Berichte bespricht Friedländer ein vor kurzem aus spanischem Privatbesitz für die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums erworbenes altniederländisches Bild, das in einer flußdurchströmten Landschaft auf dem Ufer links Christus, rechts den Täufer und sechs Männer zu seinen Füßen darstellt. Friedländers Meinung lautet folgendermaßen: Das Bild steht im engsten Zusammenhang mit einer allgemein Dirk Bouts zugeschriebenen Tafel der Galerie Leuchtenberg, wo jedoch an Stelle der sechs neben dem Täufer sitzenden Männer ein Stifter kniet, dem Johannes den am anderen Ufer wandelnden Heiland zeigt. Das Bild der Galerie Leuchtenberg ist als das Vorbild, das unsere als eine veränderte Replik anzusehen. Und zwar zeigen merkwürdigerweise die Zutaten der Replik, die den Stifter ersetzenden sechs Männer um den Täufer, nicht die Kunstweise des Dirk Bouts, sondern die Richtung des Hugo van der Goes. Da nun nicht anzunehmen ist, daß ein Goes-Schüler die Hauptfiguren und die Landschaft ganz in der Art des Dirk Bouts kopierte und nur in den Zutaten die eigene Art verraten haben sollte, ist auf zwei Hände zu schließen: Das Bild wird wahrscheinlich in der Werkstatt Bouts begonnen, später von einem Schüler des Hugo van der Goes vollendet worden sein.

H.

Das **Städtische Historische Museum in Frankfurt a. M.** hat durch Schenkung der Frau Baronin Karoline v. Erlanger das **Meisterbuch der Goldschmiede-Zunft** der alten freien Reichsstadt erhalten. Der starke Band enthält 637 Blätter mit zahlreichen interessanten, oft religiösen Darstellungen, der Einband ist von kleinen Arbeiten in Gold und Silber völlig überdeckt. Das Meisterbuch beginnt mit dem Jahre 1534 und schließt mit einer letzten Eintragung aus dem Oktober 1863. Das Museum ist durch dies kunsthistorisch wie geschichtlich gleich hochbedeutende Werk um ein außerordentlich wertvolles Stück bereichert worden.

Das **Berliner Kupferstichkabinett** hat in den letzten Wochen die erfreulichsten Bereicherungen erfahren. Geschickte Käufe auf der Auktion Lanna trugen dem Kabinett ein Unikum von Hans Baldung ein: Christus am Kreuz mit den heiligen Frauen und Johannes, ein Hell-Dunkelschnitt in prachtvollem Abdruck. Auch ein nur in zwei Exemplaren bekannter Stich von Altdorfer, der Landsknecht mit den zwei Säulen, sowie ein Blatt des Meisters D. S., ebenfalls ein Unikum, das mit 4550 Mark bezahlt wurde, wurden gekauft. Dafür gelang es wiederum, um ein ganz Geringes eine echte und hervorragende Federzeichnung des Albrecht Dürer, die als solche bisher gar nicht erkannt war, für das Kabinett zu erwerben. Eine Maria auf dem Halbmond ist dargestellt, vielleicht als Vorlage für einen nicht ausgeführten Kupferstich gedacht. Das Blatt aus Dürers Höhezeit ist 1514 datiert.

Das **Berliner Kunstgewerbemuseum** erwarb ein Exemplar der berühmten Portlandvase des großen englischen Kunsttöpfers Josiah Wedgwood. Sie ist in dem klassischen blauen Steingut hergestellt, mit weißen Reliefauflagen, an Härte und Dichtigkeit gleich einem Halbedelstein schleifbar. Als Wedgwood diese Technik auch für große Vasen benutzen wollte, erwarb die Herzogin von Portland für 1800 Pfund die aus dem Besitze der Barberini stammende Glasamphore augusteischer Zeit, die seitdem ihren Namen trägt. Wie Direktor von Falke in den amtlichen Berichten mitteilt, bot dieses Meisterstück der antiken Glasschneidekunst die Wirkungen, die Wedgwood erstrebte, in klassischer Vollendung, und so faßte dieser eine Nachbildung ins Auge, für die er die Vase als Modell geliehen bekam. Nach jahrelangen Versuchen erreichte er die weiche Wirkung des Originals, bei dem der dunkle Grund durch die flachen Stellen der weißen Glasschicht schattierend durchschimmert, durch dunkle Färbung der entsprechenden Reliefpartien. Bald nach 1790 eröffnete er eine Subskription auf 50 Nachbildungen, jede zum Preis von 50 Guineen Von dieser Auflage wurden bisher 17 Exemplare bekannt, durchweg unbezeichnet. Das soeben ins Berliner Kunstgewerbemuseum gelangte hat noch die zugehörige Lederkassette, ist mit der Subskriptionsnummer 9 versehen und trägt auf den silbernen Beschlägen neben der Londoner Marke das Datum 1792. Mit dem prachtvollen Werke ist das erste alte Exemplar der Portlandvase in ein deutsches Museum gelangt.

Der Jahresbericht der englischen »National Gallery« enthält nachstehende bemerkenswerte Angaben. Angekauft wurden für das Kunstinstitut im Jahre 1908: Eine Familiengruppe von Frans Hals (teilweise aus Regierungsmitteln, teilweise durch Subskription). Zwei Porträts von Alfred Stevens. Ferner ein Bildnis von Elisa Bonaparte von der Hand Jacques Louis Davids. Dann ein Porträt von Madame Malibran von Ingres, eine Waldlandschaft von George Michel und endlich ein Porträt Jacqueline de Bourgognes von Jan Gossart. Eine ganze Reihe von Bildern erhielt die Galerie durch Vermächtnisse oder Schenkung von Privatpersonen. Die nun folgenden Kunstwerke wurden aus den Mitteln des sogenannten »Chantrey-Vermächtnisses« angekauft: »Die Heimkehr von der Ernte«, von G. Clausen (ein Bild, das an dieser Stelle ausführlich bereits Würdigung fand); »Die Fontäne«, von Charles Sims; »Die Düne bei Calais«, von Hughes-Stanton, einem merklich emporstrebenden Künstler; »Dezember«, von J. Buxton-Knight; »Marie Antoinette«, von Miß Mary Gow; »Goldspitzen« von Franz Dadd; »Ariadne« (Skulptur), von Harold Parker; »Diana« (gleichfalls Skulptur) von Bertram Mackennal; »Der Wettlauf der Riesen« (Skulptur) von C. Hartwell. Die verschiedenen Schulen erhielten in nachstehender Weise eine Bereicherung: Je ein Werk für die Florentinische, Venezianische, Mailänder und Römische Schule. Vier Bilder kamen auf die Niederländische Schule, drei für die Flamländer. Der Zuwachs für die französische Kunst betrug neun, für die englische 112 Werke. Die Galerie am Trafalgar-Square wurde von 637304 Personen besucht während der Tage freien Eintritts, dagegen an den übrigen Wochentagen nur von 63691 Personen, und an den 39 für das Publikum Zutritt habenden Sonntagen gestaltete sich der Besuch auf die Zahl 58156. Die »Tate-Gallery« hatte an den freien Tagen einen Besuch von 244683 Personen, an den Zahltagen 40123 und an den 39 Sonntagen 47107 Personen aufzuweisen.

O. v. Schleinitz.

Im **Pariser Musée Guimet,** der ausgezeichneten Sammlung orientalischer Kunst, wird jetzt ein besonderer Saal für Fälschungen eingerichtet. Da gerade im Orient mit geschicktesten Betrugsstücken ein schwunghafter Handel getrieben wird, dem nicht nur zahme Touristen, sondern manchmal sogar erfahrene Kenner zur Beute fallen, so ist die Idee einer solchen Abteilung von Fälschungen in Angliederung an ein Museum ersten Ranges wirklich höchst geschickt. Jedenfalls kann es eine bessere Methode, um die Augen für die Merkmale von Echt und Falsch zu schärfen, nicht geben. Auch die Tiara des Saitaphernes soll in diese Sammlung kommen.

Chinards Büste der Madame Récamier. Das Lyoner Museum hat, wie wir dem »Bulletin de l'art ancien et moderne« entnehmen, die Marmorbüste der Récamier aus der Hand des berühmten Lyonneser Bildhauers Chinard erworben. Es ist dies das Original der durch zahlreiche Repliken bekannten Halbbüste: eine sehr junge Frau, fast ein Kind, kreuzt ihre schönen Arme, um sich in ein transparentes Fichu einzuhüllen, das viel von dem enthüllt, was es eigentlich verschleiern soll. Der Kopfputz besteht aus einer antiken Binde, auf der einige Amoretten spielen. Der Kamm ist aus den Pfeilen des Eros gebildet. Diese ganz exquisiten Details sind aus der Mehrzahl der Repliken verschwunden. Außerdem sind die sämtlichen Reproduktionen in einem reduzierten Maßstab ausgeführt. Das jetzt von dem Museum in Lyon erworbene Werk ist in der natürlichen Größe und von der delikatesten Ausführung. Es trägt die Bezeichnung: »Chinard de Lyon«. Diese Büste war bis vor ganz kurzer Zeit gänzlich unbekannt. Die Familie, die das Werk jetzt dem Lyoner Museum überlassen hat, hat es von dem im Jahre 1827 gestorbenen Vater der Madame Récamier, Monsieur Bernard, geerbt. — Ein weiteres Original derselben Büste, gleichfalls in Marmor, das den Künstlernamen in ganz anderer Schrift auf dem Sockel trägt, hatte Madame Récamier selbst besessen. Sie hat es durch Legat Madame Lenormand vererbt, es kam 1893 in den Besitz des Marquis de Biron und ist jetzt in Amerika. Diese zweite Büste hatte eine Verstümmelung erlitten, die ihre ganze Stellung unverständlich gemacht hat: Madame Récamier selbst hatte in der Zurückgezogenheit der Abbaye-au-Bois die Büste oberhalb des Busens abschneiden lassen und Chinards Signatur wurde dann

auf dem Sockel neu angebracht. Die Lyoner Büste, die in ihrer schönen Marmorpatina gänzlich unversehrt ist, ist das einzige Porträt der Madame Récamier, das also Chinards authentische Signatur trägt. Dieses köstliche Werk wird zweifellos ein Hauptanziehungspunkt des Lyoner Museums werden, als das Meisterwerk des einheimischen Bildhauers.
M.

Der soeben erschienene 34. Jahresbericht des **Brünner Erzherzog Rainer-Museums** für Kunst und Gewerbe gibt ein Bild von der vielseitigen Tätigkeit dieser Anstalt. Die Kunstsammlungen erfuhren durch die Angliederung einer *Abteilung moderner Graphik* einen bedeutsamen Ausbau. Die reiche *Textilabteilung* ist einer Neuordnung unterzogen worden. Der Bericht verzeichnet wichtige Neuerwerbungen und gibt über die pädagogische Tätigkeit der Anstalt eingehende Auskunft.

KONGRESSE

Der 9. Internationale Kunsthistorische Kongreß wird in diesem Herbst in München abgehalten werden und zwar voraussichtlich in den Tagen vom 16. bis zum 20. September. Die endgültige Einladung und die Bekanntgabe der Tagesordnung erfolgt später. Anträge sowie Anmeldungen für Vorträge, Mitteilungen und dergleichen sind möglichst bald an den Schriftführer des Ständigen Ausschusses, Professor Dr. K. Kötschau in Charlottenburg, Bismarckstraße 109, zu richten.

Die diesjährige Hauptversammlung des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine wird vom 9. bis 11. September in **Worms** tagen. In Aussicht genommen sind für den 10. oder 11. Ausgrabungen auf den römischen und fränkischen Totenfeldern bei Worms, für Sonntag den 12. ein Ausflug nach Lorsch und dem Felsberg. Am Mittwoch, dem 8. September, geht in Worms der **Archivtag** voraus, und es folgt dann vom 15. bis 19. der **Historikertag in Straßburg**, weiter vom 23. bis 25. der **Tag für Denkmalpflege in Trier.**

INSTITUTE

Florenz. *Kunsthistorisches Institut.* Sitzung des 6. Februar. Prof. *Brockhaus* sprach über eine *Altflorentiner Kunsthandlung*, und zwar an der Hand eines Vormundschaftsinventars vom Jahre 1528 (veröffentlicht von Del Badia in Miscellanea Fiorentina vol. II, Nr. 14, 1894). Er erkannte darin die Druckplatten für eine Reihe bekannter, von der »Internationalen Chalkographischen Gesellschaft« veröffentlichter anonymer Kupferstiche (Baldini genannt): Die Propheten und Sibyllen, das Jüngste Gericht, den Monte di Pietà, den Tempel des Pilatus usw. Auch die große Ansicht von Florenz (Unikum im Berliner Kupferstichkabinett) und das verschollene Vorbild — wohl 90×180 cm messend — für die große in Mantua bewahrte Ansicht von Rom, die von De Rossi veröffentlicht worden ist, gehören zu demselben Kunstverlag. Dieser Verlag bildete den Nachlaß des Alessandro di Francesco Rosselli und geht auf dessen Vater zurück. *Francesco Rosselli*, der jüngste Bruder Cosimo Rossellis, ist also der Verleger der hervoragenden Schnitte und Stiche gewesen; auf ihn, seine Familie und Umgebung wird deren Zeichnung und Herstellung zurückgehen. Angesichts dieser Ergebnisse empfahl der Vortragende, bei Archivforschungen auch andere Spuren festzuhalten, die auf den Verlag von Kunstblättern hindeuten können. Näheres wird das 3. Heft der »Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz« enthalten.

Derselbe zeigte ferner zwei Zeichnungen von *Kniep*, dem Begleiter Goethes in Sizilien, aus der Umgebung von Neapel, die sich in Florentiner Privatbesitz befinden.

Florenz. *Kunsthistorisches Institut.* Sitzung des 15. März. Herr Prof. *Walter Goetz* aus Tübingen sprach über *»Probleme der Renaissance-Forschung.* Er wies darauf hin, wie alle wichtigeren Fragen der Renaissance-Forschung neuerdings flüssig geworden sind: das Verhältnis der Renaissance zum Mittelalter und zur Antike, der Anfang der neuen Kulturbewegung, das geistige Wesen dieser Bewegung überhaupt. Der Vortragende glaubt, daß neue feste Ergebnisse bisher nur hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen Mittelalter und Renaissance gewonnen sind — die engen Beziehungen sind unleugbar. Dagegen erscheint ihm der Einfluß der Antike stärker, als gegenwärtig von manchen Forschern angenommen wird, und der tiefe Unterschied zwischen der Weltanschauung des Mittelalters und dem Höhepunkt der Renaissance darf nicht übersehen werden. Eine wirkliche Lösung der umstrittenen Fragen ist nur möglich, wenn planmäßig die Unterschiede in der Anschauung der einzelnen Generationen vom 13. bis zum 16. Jahrhundert untersucht werden und zwar auf allen Lebensgebieten. Nur dann kann zuverlässig ermittelt werden, inwieweit und unter was für Einflüssen die Geister sich für neue künstlerische und geistige Fragestellungen und Antworten erschlossen haben. Eine Verbindung verschiedener Arbeitsgebiete ist allerdings notwendig; Kunstgeschichte, Wirtschaftsgeschichte, Literaturgeschichte usw. müssen zusammengefaßt werden, wenn man der Kultur der Renaissance und ihrem Werden gerecht werden will. Dadurch mehren sich nicht nur die Schwierigkeiten der Stoffbewältigung, sondern es erheben sich auch allgemeine Fragen, z. B. inwieweit die Entwickelung rein künstlerischer Probleme aus dem geistigen Leben des Zeitalters hervorwächst. An diesen Vortrag schloß sich ein interessanter Meinungsaustausch der Anwesenden. *H. B.*

Rom. *Kaiserl. deutsches archäologisches Institut.* Sitzung vom 5. März 1909. Herr Dr. Weege sprach über ein Heiligtum der Artemis Limnatis, welches auf einem Berge in der Nähe von Olympia gefunden worden ist im Frühjahre 1907. Vom Heiligtum sind nur die Grundmauern übrig, die uns deutlich zeigen, daß es sich um einen Peripteraltempel handelte. Zur Kenntnis des Baues wichtige Bruchteile, wie Kapitäle, Säulen, Akroterien, Triglyphen wurden in einer nahen Zisterne gefunden. Aus diesen architektonischen Fragmenten ließ sich das Heiligtum in das fünfte Jahrhundert datieren. Die Säulen waren glatt und nicht kanneliert. Zwischen den Votivgegenständen, an denen die Zisterne so reich war, wurde nichts gefunden, was älter gewesen wäre als die ältesten Olympiafunde. Von besonderem Interesse ist eine ganze Anzahl bunter Terrakottaschlangenfragmente. Man fand verschiedene Frauenstatuetten archaischen Stils aus Blei und winzig kleine Nachahmungen von Krügen. Von besonderem Interesse war ein kleines bronzenes Jagdhorn, welches als Unikum gefunden wurde, und eine Anzahl Heftnadelnköpfe, mit denen man das dorische Peplon auf den Schultern festzustecken pflegte. Unter den Terrakotten sind besonders bemerkenswert einige Wagenlenkerstatuetten, eine reitende Frau und eine andere am Backtrog beschäftigte Frau; wohl ein Hinweis auf Artemis, welche auch Göttin der Fluren und der Bäcker war. Von dem Tempel fand man keine geschichtlichen Nachrichten und der sonst mit der Aufzeichnung aller Heiligtümer so genaue Pausanias hat es vergessen. Was den Titel Artemis Limnatis betrifft, der sonst nur für Heiligtümer bei Seen und Sümpfen gebraucht wird, so bezog sich wohl der Ausdruck limnatis auf eine Quelle, die in dem Berge, auf welchem der Tempel steht, entspringt. Die vielen Fragmente von tönernen Schlangen brachte Dr. Weege mit der Artemis in

Beziehung, welche in einigen Monumenten mit Schlangenattributen abgebildet wird.

Dr. *R. Delbrück* besprach die Gewölbe der Totentempel aus der Nekropolis von Theben in Oberägypten. Er sprach über die verschiedenen Formen von Scheingewölben, die man vor den richtigen, aus Keilsteinen gebauten, findet. Die Gewölbe der Totentempel bei Theben gehen bis in das siebente Jahrhundert zurück, und in Assyrien gehen diese Gewölbe bis ins sechste Jahrhundert. Aus dem klassischen Griechenland haben wir das einzige Beispiel solcher Bauart in einer Notiz des Demokritos. Die Römer brachten das richtige Gewölbe aus Keilsteinen zur Vollendung und von ihren großen Wölbungen geben uns noch jetzt das Pantheon, die alten Brücken und andere Monumente das glänzendste Zeugnis. *Fed. H.*

NEUE KUNSTWERKE

Nach fünfjähriger Arbeit hat **Professor Hugo Vogel** die **Wandgemälde im Hamburger Rathaus** vollendet, und in diesen Tagen ist ihre feierliche Übergabe erfolgt. Im Gegensatz zu den meisten großen dekorativen Arbeiten unserer Zeit sind diese Wandgemälde wirklich al fresco Stück vor Stück auf die frisch getünchte Wand gemalt. Dieses anstrengende Verfahren wird heute meistens dadurch umgangen, daß der Künstler im Atelier die Bilder in der üblichen Weise auf Leinwand malt und diese dann auf die Wand gespannt werden. Sogar Puvis' berühmte Fresken im Pariser Pantheon sind trotz ihres blassen freskoartigen Farbencharakters nur solche falschen Wandmalereien. Also verdient auch dieser technische Umstand, der natürlich für die künstlerische Wirkung von großer Bedeutung ist, bei Vogels Arbeit Beachtung. Über die Werke selbst wird ein illustrierter Bericht, den eins der nächsten Hefte der »Zeitschrift für bildende Kunst« veröffentlichen wird, genauere Kunde geben. Die Gemälde bedecken eine Fläche von annähernd 500 qm.

Leipzigs schöne Promenade ist um einige angenehme **Denkmäler** bereichert worden. Das einst von *Adolf Friedrich Oeser*, Goethes Zeichenlehrer, ausgeführte, dann aber wieder abgetragene allegorische *Gellertdenkmal* ist durch den Bildhauer Dr. Max Lange nach den alten Originalentwürfen auferstanden; ferner sind um das städtische Museum *drei Bronzestatuen* aufgestellt worden, und zwar *»Der Sieger«* des Leipzigers *Matthieu Molitor*, eine *»Reifenwerferin«* von *Reinh. Boeltzig* und der bekannte, reizende *»Bocciaspieler«* von *August Kraus.*

Wien. Ein neuer *Monumentalbrunnen* von ungewohntem Interesse ist am 25. Mai im dritten Bezirk feierlich enthüllt worden. Dieser Karl Borromäus-Brunnen, auf dem gleichnamigen Platze, ist ein phantasievolles Werk *Josef Engelharts*, der von der Malerei immer mehr zur Plastik übergeht. Die Architektur (in Granit) ist von *Josef Plecnik,* einem der Begabtesten aus Otto Wagners Kreis, also sehr stilistisch in modernem Sinne, während der Figuralist (in Bronze) Engelhart seinem Realismus mehr durch ein urwüchsiges Temperament das persönliche Sondergepräge gibt. Eine elliptische Umfassungsmauer enthält zwischen zwei Rasensegmenten und zwölf jungen Pappeln, unter denen zwei lang hingeschwungene Sitzbänke stehen, ein kreisrundes Brunnenbecken, dessen zwei Ringmauern einen schwarzroten Mosaikboden zwischen sich fassen. Aus dem Becken erhebt sich ein ins Dreieck gegliedertes Gebilde, dessen Kern ein gewaltiges Akanthuskapitäl mit drei wasserspeienden Stillöwen bildet und sich in einem 8 Meter erreichenden Obelisk zuspitzt. Diese Granitteile sind teils geschliffen, teils matt. Um die Mitte her fügen sich drei Brunnenschalen, deren reiches, stilisiertes Weinlaubgeranke von 31 Tieren besonderer Art durchklettert und durchkrochen ist. In diesen nach der Natur gebildeten Salamandern, Tiefseefischen, Haien, Eidechsen, Kröten, Lurchen ganz exotischer Form hat der leidenschaftliche Tierbeobachter Engelhart sein Meisterstück geliefert. Nicht minder reizvoll sind aber drei Gruppen von je fünf überlebensgroßen nackten »Kindln«, die unter den drei Brunnenschalen im kindlichen Spiel diese zu stützen scheinen. Auch diese Putti sind nach der Natur, jedes ein anderes Menschlein, gebildet und haben viel Humor im Leibe (einer spielt den Napoleon mit gekreuzten Armen und Stirnlocke), wirken aber auch im Licht und Schatten des jeweiligen Sonnenstandes sehr mannigfaltig. Die Beziehung auf den h. Karl Borromäus wird durch drei Gruppen ausgedrückt, die den berühmten Wohltäter mit Kranken und Armen zeigen und zwischen den Brunnenschalen akroterienartig angebracht sind. Das ganze, so eigenartig erfundene und brillant durchgeführte Werk steht himmelweit über all der offiziellen und stammtischmäßigen Denkmal- und Brunnenplastik, die in den letzten Jahren hier ans Licht gestellt worden. *Ludwig Hevesi.*

VERMISCHTES

× **Fritz von Uhde** wird für die Aufführung von Gerhart Hauptmanns »Hannele« im Münchner Künstlertheater unter Max Reinhardts Leitung den szenisch-dekorativen Rahmen entwerfen. Die Eröffnung der diesjährigen Festspiele in München wird »Hamlet« in künstlerischer Ausstattung von Fritz Erler bringen.

Also **Holbeins »Herzogin Christine von Mailand«** braucht sich nicht in die Fährnisse einer Seereise zu stürzen — ihr Lösegeld im Betrage von 72000 englischen Pfund ist kurz vor dem letzten Glockenschlag aufgebracht worden. Allerdings über das *Wie* zerbricht man sich in London die Köpfe. Die Kunsthandlung von Colnaghi hatte, wie erinnerlich, verlangt, daß bis zum 1. Juli der geforderte Betrag für die Überlassung an die National Gallery zusammengebracht sei, widrigenfalls sie das Bild anderweit verkaufe. 10000 £ stellte die Regierung zur Verfügung, 5500 £ gab der National Art Collection Fund und 15500 £ waren durch Sammlungen eingegangen, fehlten also »bloß noch« 40000 £. Diese bescheidene Summe von 800000 Mark traf plötzlich am Tage vor dem Schluß der Subskription von einem Unbekannten ein, dessen Inkognito absolut rätselhaft bleibt. Wir wollen nicht verschweigen, daß es Leute gibt, die der Meinung sind, die Kunsthandlung Colnaghi selbst sei ihre eigene Wohltäterin geworden! Gleichviel, wir freuen uns, daß dieses Juwel holbeinischer Kunst einer öffentlichen Sammlung Europas erhalten geblieben ist.

× Die **Stadt Schöneberg** ist eifrig bemüht, die Kunstgedanken der neueren Zeit in ihrem Verwaltungskreise zur Geltung zu bringen. Seit einem Jahre haben Magistrat und Stadtverordnetenversammlung eine eigene Kunstkommission eingesetzt, deren Amt es ist, an geeigneter Stelle einzugreifen und den ästhetischen Forderungen der, nach einer langen Zeit der Verwilderung neu zu Ehren gekommenen Stadtkunst Gehör zu verschaffen; neben einigen Mitgliedern der städtischen Körperschaften wurden als Bürgerdeputierte in diese Kommission Geheimrat Prof. R. Borrmann, der derzeitige Rektor der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg, Dr. Max Osborn und Walter Leistikow gewählt, der noch kurz vor seinem Tode im vergangenen Sommer den ersten Sitzungen beiwohnte und an den Beratungen lebhaften Anteil nahm. Nunmehr zeigen sich die ersten Früchte der Arbeit, die hier bisher geleistet worden ist. Von dem Wettbewerb, der zur Ausschmückung eines öffentlichen Straßenzuges (des Barbarossa-Platzes) ausgeschrieben worden ist, war schon kürzlich die

Rede. Ein zweites positives Resultat ist die künstlerische Gestaltung eines neuen Stadtparkes, die jetzt beschlossen wurde. Ein altes Sumpftal, das früher weit fort von den Häusern der Stadt lag, demnächst aber in das bebaute Gebiet einbezogen werden wird, soll zu einem märkischen Stadtgarten von typischer Gestaltung umgewandelt werden. Maßgebend ist dafür die Durchführung der Untergrundbahn, die an dieser 100 m breiten Einsenkung des Terrains gleichsam »zu Tage« tritt und dort nun einen Bahnhof erhalten soll, über dessen Dach wie über eine Brücke der Verkehr sich fortzieht. Im Anschluß an diesen Bahnhof, den Architekt E. Schaudt in monumentalen Formen errichtet, wird die eine, kleinere Seite des also durchschnittenen Parkterrains streng architektonisch gehalten, in regelmäßigen Linien, geometrischen Rasenflächen und Blumenstreifen, während auf der anderen Seite aus einer gleichfalls regelmäßigen Anlage unmittelbar an dem Bauwerk ein Übergang zu freierem Landschaftscharakter hergestellt werden soll. Aber auch hier wird man alles Spielerische, Kleinlich-Detailhafte vermeiden, sowohl das Prunken mit fremden Bäumen und Pflanzen, an deren Stelle nur einheimische, besonders märkische Gewächse treten, wie die unnütze und fatale Unterbrechung des Grünen durch verstreute Bauwerke, Pergola-Anlagen, getürmten »Felsblöcke« usw. Ein Gewässer, das sich in der Mulde bildet, bleibt als kleiner Bach in seinem natürlichen Lauf erhalten, ohne daß damit neue, lächerliche »Wasserfallkünste« oder »Brückenbauten« verbunden werden. Das Ganze soll ein Musterbeispiel für derartigen städtischen Schmuck bilden. Ähnlich wird es mit dem neuen Friedhof der Gemeinde gehalten, bei dem die in München, Hamburg und an anderen Stellen bereits erprobten Grundsätze der neuen Friedhofskunst in Anwendung gebracht werden sollen. Der wichtigste Paragraph der Ordnung für diesen Begräbnisplatz, der überall nachgeahmt zu werden verdient, lautet: »Zur Vermeidung der gegenseitigen Beeinträchtigung und zur Erzielung eines entsprechenden Eindrucks der Friedhofs-Gesamtanlage dürfen in den hierfür bestimmten Abteilungen entweder nur Denkzeichen aus stehenden oder liegenden Steinen, sowie Kreuze aus Metall oder Holz errichtet werden. Zu Steindenkzeichen dürfen Tuffsteine, Muscheltraß, Nagelfluh, Muschelkalk, Granit und körniger Kalkstein verwendet, dagegen Carrara-Marmorsorten, polierte Steine und alle dunklen und schwarzen Gesteine nur in Ausnahmefällen zugelassen werden. Die Kreuze dürfen entweder aus Schmiedeeisen oder Bronzeguß in Verbindung mit Stein, sowie auch aus Holz hergestellt sein, Druck- und Sandsteingebläseinschriften sind *unzulässig. Minderwertige, schablonenhafte Dutzendware ist auszuschließen.* Zur Bepflanzung der in der Mitte nicht über 30 cm hoch anzulegenden Grabhügel sind nur Moosarten, Farn, Efeu, Buchs, Wachholder, Ranken von wildem Wein und Blumen, in den hierfür bestimmten Abteilungen, zugelassen. *Zierformen von Pflanzen sind auszuschließen*«. Das sind durchweg sehr gesunde und vernünftige Vorschriften, die es verhindern werden, daß dieser Ruheplatz der Toten von der kühlen Nüchternheit und abstoßenden Geschmacklosigkeit verschont bleibt, die unseren großstädtischen Friedhöfen insgemein jede weihevolle Stimmung raubt.

Der norwegische Landtag hat die **Gründung** einer **norwegischen Kunstakademie** für Malerei und Skulptur beschlossen.

Ein **Katalog der alten Meister** des **Wiener Hofmuseums** ist soeben in neuer, reichillustrierter Ausgabe, innerlich und äußerlich wesentlich durchgearbeitet und verbessert, erschienen.

Der soeben erschienene **Jahresbericht** des **Preußischen historischen Instituts in Rom** gibt Rechenschaft über die neuen und interessanten Ergebnisse in der Erforschung der Denkmäler hohenstauffischer Kunst in Süditalien. So ist jetzt das große Kastell in Lucera untersucht und damit endgültig geklärt, was an den erhaltenen Resten noch wirklich stauffisch ist.

Eine parlamentarische Kunstdebatte in Brüssel am 3. Juni. Der mit Spannung erwartete Tag der Befragung des Ministers der Schönen Künste seitens der Abgeordneten Destrée und Vandervelde bezüglich des Verkaufes der Gemälde und Kunstschätze aus dem Besitze König Leopolds ist vorüber. Wie erwartet, hat der Minister nur eine ausweichende, nichtssagende Antwort geben können. Es sprechen aber bei dieser Angelegenheit so viele allgemeine künstlerische Interessen und Ansichten mit, daß es mir unbedingt nötig erscheint, aus der erschöpfenden Rede des Abgeordneten Destrée das herauszuziehen, was die Kunstwelt interessieren muß. Der sachverständige Abgeordnete hat auch bei dieser Gelegenheit so viele neue Momente der peinlichen Angelegenheit vorgebracht, daß eine Registrierung derselben notwendig erscheint. Destrée erinnert daran, daß der König vor einigen Jahren von Cardon, dem bekannten Brüsseler Sammler, eine Aufstellung seiner Galerie hat vornehmen lassen, weil er sich mit der Absicht trug, diese der Krondomäne einzuverleiben. Die Krondomäne wurde von der Kammer verworfen. Darauf wurde die Galerie abermals von dem Pariser Kunstauktionator Petit abgeschätzt, und Cardon übernahm es, einen Pariser Händler für den Verkauf der Bilder herbeizuschaffen. Es muß hierbei die auffallende Tatsache festgestellt werden, daß derselbe Sammler und Sachverständige Cardon das hervorragendste Mitglied der Ankaufskommission für die belgischen königlichen Museen ist! Damit dürfte über das nationale Kunstgefühl dieses Herrn der Stab gebrochen sein. Der Minister der Schönen Künste, Baron Descamp-David, bestreitet dem Abgeordneten Destrée, welcher verlangte, daß der famose, in London gedruckte Katalog der königlichen Sammlung, der Bibliothek der Kammer einverleibt werden solle, daß je ein solcher hergestellt worden sei. Der Kernpunkt der ganzen Frage ist: gehören die bewußten Kunstschätze überhaupt dem Könige? Sind sie sein persönliches Eigentum oder gehören sie dem Könige als dem Staatsoberhaupte? Als Said Pascha dem Herzog von Brabant die bewußten ägyptischen Altertümer zum Geschenk machte, hat er sie zweifellos nicht dem Herzog persönlich, sondern in der Person des Thronfolgers der belgischen Nation als solcher zuweisen wollen. Wenn dem Präsidenten einer Orchestergesellschaft eine Medaille zugesprochem wird, so steckt er sie ebenfalls nicht in die Tasche, sondern überreicht sie der von ihm geleiteten Gesellschaft. Man sagt nun, was Leopold verkaufe, sei eine »königliche« Sammlung. Dann könnte der König ebensogut alles andere verkaufen, was königlich heißt: die Monnaie, das Konservatorium. Es ist außer Zweifel, daß der König einen Teil der Bilder mit den Geldern der Zivilliste gekauft hat. Die Zivilliste stellt aber keinen Jahresgehalt vor, sondern eine von der Nation dem Staatsoberhaupte behufs Repräsentierung der Nation und des Thrones zur Verfügung gestellte Summe. Der Glanz des Thrones bedingt auch eine Förderung der Schönen Künste. Nie jedoch haben weder Leopold I. noch Leopold II. ein Interesse für die bildenden und ausübenden Künste gezeigt. Hat nun der König gewisse Bilder mit dem Gelde der Zivilliste gekauft, so gehören diese nicht ihm persönlich, sondern dem belgischen Volke. Folglich darf er sie nicht verkaufen. Die Zivilliste stellt dem König zu Lebzeiten möblierte Paläste zur Verfügung und unterhält dieselben. Sie gibt dem Könige Geld zur Verbesserung des Mobiliars.

Der König dürfte deshalb auch nicht das Mobiliar des Schlosses Laeken verkaufen. Er kann das Schloß ausmöblieren und dort Bilder aufhängen, die er erstanden, aber er darf sie nicht mehr daraus entfernen. Dasselbe Gesetz besteht schon seit 1810 in Frankreich. Der Monarch darf die Nationaldomäne vergrößern, aber sie nicht verkleinern, er hat nur ihren Nießnutz, ist aber nicht ihr unumschränkter Besitzer. Die königliche Galerie bestehe zwar aus 250 Bildern, deren Mehrzahl jedoch keinen besonders großen Wert habe. — Der König habe eben nur einen höchst mittelmäßigen Kunstgeschmack. Die drei Werke von Rubens, Delacroix und Van Dyck, die allein einen sehr hohen Kunstwert haben, gehören allerdings dem Könige persönlich. Eine zweite Gruppe, bestehend aus je einem Van Dyck, einem Hobbema, Wapers und Gallait stellen das künstlerische Attribut dar, welches Leopold I. zur Erhöhung des Glanzes des belgischen Königsthrones beizutragen sich verpflichtet fühlte. Von dem Porträt des Bildhauers Duquesnoy, welches Van Dyck in Rom malte, befindet sich eine Kopie in Potsdam; eine zweite ist verschwunden. Dieses vom Könige Belgien für 150000 Franken überlassene Bild wurde 1833 bei Christie in London für 9056 Franken erstanden. Selbst angenommen, daß die Van Dyck seitdem recht hoch bewertet werden, wäre ein Preis von 100000 Franken für diese kleine, nicht besonders schöne Malerei mehr als angemessen. Der Rubens, der für eine Million verkauft werden soll oder verkauft worden ist, wurde 1881 vom Könige gekauft, nachdem er eine Zeitlang in Brüssel öffentlich ausgestellt gewesen war. Er figurierte auch in der ersten Rubensausstellung in London. Destrée meint, der König habe das Bild sicher nicht für sich, sondern für Belgien gekauft. Das persönliche Vermögen des Königs geht auf seine Kinder über, der Thron aber auf den Prinzen Albert. Es müßte also ein Inventar aufgemacht werden, welches festzustellen hätte, welche die persönlichen Besitztümer Leopolds II. seien. Dieser Pflicht sei die Regierung bisher nicht nachgekommen. Fürchtete der König Erbschaftsschwierigkeiten, so hätte er kurzweg seine Bilder dem Volke überweisen können. Ein Monarch, der sich mit Herz und Seele als Belgier bekennt, handelt jedenfalls nicht so, wie er es getan und noch weniger aus Rachsucht, wie man behauptet, weil die Kammer ihm seine Verschönerungspläne der Hauptstadt verdorben hat. Das Brüsseler Museum ist nur eine öffentliche Sammlung dritter Ordnung; es besitzt 700 Bilder, während Amsterdam deren 2270 hat, um nicht erst von den Museen von Dresden, München und Paris zu sprechen! Destrée verlangt daher unter allen Umständen ein Gesetz, welches die Ausfuhr der Kunstwerke regelt. Der Minister erklärte rundheraus, daß ein solches Gesetz unzweckmäßig für Belgien sei; es würde mehr oder weniger eine Expropriierung von Kunstwerken bedeuten. — Wie schon hervorgehoben, verlief die Interpellation ergebnislos. Der belgische monarchisch-nationale Kunstskandal dürfte damit aber noch nicht an seinem Ende angelangt sein. Zunächst bleibt jedenfalls die öffentliche Meinung dem Könige in dieser Beziehung feindlich gesinnt, sein Verhalten bleibt gebrandmarkt.

Unmittelbar nach der Verhandlung in der Kammer begab sich der König in Begleitung Cardons nach Paris, um mit dem Kunsthändler Kleinberger über den Verkauf der anderen alten Bilder aus seinem Besitz einig zu werden. Diese, einige zwanzig an der Zahl, sind von Kleinberger jetzt endgültig übernommen worden. *Ruhemann.*

Rom. Auf Anregung der argentinischen, brasilianischen und chilenischen Regierungen soll hier eine südamerikanische Kunstakademie für die Stipendiaten aller südamerikanischen Staaten eingerichtet werden.

WOLF TRAUT ODER WOLF KATZHEIMER?

Gegenüber den Ausführungen F. F. Leitschuhs in der »Kunstchronik« vom 30. April dieses Jahres unter dem obigen Titel, habe ich einiges zu bemerken. Ich vermeide dabei, auf die Tonart meines Herrn Gegners einzugehen, der in einer wissenschaftlichen Diskussion Worte wie Spiegelfechterei usw. gebraucht und mit einer, wie er wohl glaubt, effektvollen Schlußpointe den Druckfehler eines Namens rügt, der außerdem noch ein halbes Dutzendmal in meinem Buche richtig gedruckt vorkommt.

Ich stelle fest als *die* Frage und *die* Tatsachen, auf die es hauptsächlich ankommt:

1. Campbell Dodgson[1]) und ich haben unabhängig voneinander erkannt, daß *zwei verschiedene Hände* die Vorzeichnungen für die Schnitte der *Halsgerichtsordnung* geliefert haben. Das muß jedem, der sich näher mit der Sache beschäftigt, auffallen, und ist nicht mit einer Bemerkung über »einige Verschiedenheiten in der technischen Behandlung der einzelnen Holzschnitte« abzutun, um so weniger da Leitschuh gleich darauf im Widerspruch dazu annimmt, daß alle Holzschnitte des Buches durch *einen* Techniker, den Holzschneider Fritz Hamer, ausgeführt seien. Leitschuh sagt ausdrücklich: »Wahrscheinlich ist die Übertragung der Ausführung der Holzschnitte an zwei Meister keineswegs«. Also nur *einen* Holzschneider, aber auch nur einen Zeichner nimmt Leitschuh an, denn anders ist trotz ihrer Verschwommenheit, hinter der er sich zu decken sucht, seine Aussage nicht zu fassen: »ich will nicht darüber entscheiden, ob die Holzschnitte der Halsgerichtsordnung von einer Hand gefertigt sind, *aber ich glaube schon, daß ich nicht auf Widerspruch stoße, wenn ich dies annehme*«. Dodgson hat diesen Widerspruch ausdrücklich erhoben und mit Recht, wie *ein* Blick etwa auf die Darstellung des Jüngsten Gerichts fol. III und die Hinrichtung fol. 35 v. lehrt[2]).

Ich muß also meine Behauptung, daß Leitschuh die zwei verschiedenen Hände in den Zeichnungen nicht erkannt habe, auf Grund *seiner eigenen Worte* aufrecht erhalten.

2. Die vierzehn der einen Hand angehörigen im Vergleich zu den übrigen geradezu modernen Bilder, die in des *jungen Dürers* Bannkreise stehen, können nicht von dem alten *Wolfgang Katzheimer* herrühren. Dessen Art war, wie seine Werke, *auch die durch Leitschuh neu beglaubigten*, beweisen, viel altertümlicher, viel weniger gegen Wohlgemuths Stilweise vorgeschritten. *Sehr gut aber paßt die Art der übrigen sieben, im Vergleich mit den anderen direkt altertümlichen Schnitte unseres Buches zu Wolfgang Katzheimer.*

Für diese Scheidung spricht aber auch noch, daß in den *Urkunden* eine Gruppe von *vierzehn Schnitten* durch die ausdrückliche Übertragung an Fritz Hamer zur technischen Ausführung herausgehoben wird. Daß es gerade vierzehn sind, kann kein Zufall sein und unterstützt den stilkritischen Befund.

3. Am nächsten stehen diese vierzehn Schnitte unter dem, was wir bisher von der fränkischen Malerei und Griffelkunst dieser Zeit kennen, den Werken des Wolf Traut. Sie gehen allerdings etwas über die gewöhnliche Qualität der Werke Trauts hinaus. Will man die Erklärung dafür, die ich in meinem Trautbuch vorschlage[3]), nicht annehmen und auf einen anderen Künstler schließen, so gibt es noch eine andere Erklärung, die mit dem stilistischen und urkund-

1) Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1906, S. 51.

2) Der Vergleich beider Gruppen weiter ausgeführt in »Die Trauts«, II, S. 31.

3) II, S. 24.

lichen Befund zusammengeht: Ein *Geselle* Katzheimers kann die Zeichnungen gemacht haben, für die dann der Werkstattmeister bezahlt wurde.

Die Antwort auf die in Leitschuhs Überschrift gestellte Frage heißt also: *Zwei Drittel* der Illustrationen für die Halsgerichtsordnung schuf nicht Katzheimer, sondern ein *jüngerer Künstler,* den wir so lange in Wolf Traut vermuten müssen, als wir die Gestalt des Werkstattgenossen Katzheimers, der noch in Betracht kommen kann, nicht fester fassen können.

Im übrigen soll es mich aufrichtig freuen, wenn Leitschuhs fleißige Tätigkeit in den Bamberger Urkunden durch Dodgsons und anderer stilkritische Behandlung von Werken dieses fränkischen Kunstkreises neu befruchtet worden ist und Ergebnisse erzielt werden, voll neuen Lichtes auch für manche anregende Hypothese Thodes, der ja als erster Pionier in dies dunkle Gebiet weiter eingedrungen ist.

CHRISTIAN RAUCH.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13

Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 30. 16. Juli.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

Die nächste Nummer der Kunstchronik, Nr. 31, erscheint am 20. August

FLORENTINER BRIEF

Das an Sammlungen reiche Florenz hat sich seit kurzem um zwei Museen und eine Sehenswürdigkeit bereichert: das ist kurz das Resümee des letzten Frühjahrs. Ich will erst von jenen, dann von dieser sprechen.

Es war ein guter Gedanke Corrado Riccis, an einer Stelle zu vereinigen, was von alten Ansichten der Stadt und ihrer Umgebung im staatlichen Besitz vorhanden war. Gegenstände dieser Art haben meist einen geringen Kunstwert; ihre Entfernung aus der großen Hauptsammlung bedeutet für diese keinen Verlust; wohl aber besteht die Hoffnung, wenn einmal eine solche Zentrale geschaffen ist, daß alles Material, das irgendwo in der Welt vorhanden ist, wenigstens in Nachbildungen dorthin gelangt, und im Laufe der Zeit das Ideal der Vollständigkeit annähernd erreicht wird.

Das Bild der Stadt Florenz, wie es sich noch vor wenigen Jahrzehnten, im wesentlichen unberührt, dem Auge des Besuchers darbot, in Stichen, Zeichnungen, Gemälden in der Erinnerung festzuhalten, ist die Aufgabe dieses »Museo storico-topografico Fiorentino«, das im April im oberen Stockwerk der Casa Buonarotti eröffnet wurde.

Die Anordnung der viele hundert Nummern umfassenden Sammlung erfolgte nach Gegenständen: erst das Allgemeine, dann Mauern und Tore, der Fluß und seine Brücken, Plätze und Loggien, Straßen, Paläste, Wohnhäuser und Türme, der alte Markt, Kirchen und Oratorien, Feste, kirchliche und historische Begebenheiten, endlich die Umgebung. Geschlossen findet man alles Material vereint, so daß, wer sich über den Anblick eines bestimmten Monumentes oder einer Stadtgegend unterrichten will, rasch sein Interesse befriedigen kann. Wo zum Glück immer noch vieles erhalten blieb, richtet sich die Aufmerksamkeit natürlich auf jene Altstadt, die Ende der achtziger Jahre hastig und schonungslos der Spitzhacke zum Opfer fiel, um der herrlichen Piazza Vittorio Emanuele Platz zu machen (»da secolare squallore a vita nuova restituito«); man findet hier ein sehr beachtenswertes Material zusammengestellt. Beachtenswert nicht nur für den Historiker. Hier sind namentlich die frischen Aquarelle von Emilio Burci († 1877, er war dreißig Jahre hindurch Inspektor an den Uffizien), sowie die Sammlung der Bleistiftzeichnungen von O. Borrani hervorzuheben, der mit minutiöser Sorgfalt eine Fülle von Erinnerungen bewahrt hat, die uns ohne seinen Fleiß wohl verloren gegangen wären. Manches davon findet man in dem vor drei Jahren erschienenen Band der »Cento vedute di Firenze Antica« (von Ricci; bei Alinari erschienen) reproduziert.

Indem man diese Bilder von Alt-Florenz an sich vorüberziehen läßt, hat man vor allem den einen Wunsch — und wohl auch begründete Hoffnung —, daß ein solcher Verwüstungssturm nicht zum zweitenmal sinnlos zerstörend über die Stadt dahinbrause. Aber um Unheil dieser Art zu verhüten, bedarf es eines fast ständigen Kampfes der Kunstfreunde gegen die öffentliche Meinung; war es doch unmöglich, gegen diese durchzuhalten, daß nicht Dom und Baptisterium ringsherum von elektrischen Tramanlagen verschönt wurden.

Für auswärtige Fachgenossen bemerke ich, daß ein übersichtlicher Katalog des Museo topografico vorliegt.

Das zweite Museum liegt etwas von der Stadt entfernt, auf einem der Hügelausläufer, die sich nordwärts gegen diese heranschieben. Es ist die Erbschaft des englischen Sammlers Stibbert, die mit samt der Villa und einem Kapital zu deren Instandhaltung vor ein paar Jahren der Kommune zufiel, nachdem der Vorerbe, der englische Staat, abgelehnt hatte.

Die Sammlung umfaßt wesentlich Waffen aller Zeiten und Völker; der Orient ist ebenso wie Ostasien vertreten. Über den Wert der ausgestellten Gegenstände vermag ich nicht zu urteilen; nur das kann auch der Laie konstatieren, daß kein Stück darunter ist, das etwa mit den Haupt- und Prunkstücken im Erdgeschoß des Bargello oder der Kollektion Reßmann daselbst sich messen kann. Vieles soll zudem stark restauriert bezw. direkt falsch sein; und sieht man im großen Saal eine ganze Gardekavallerie dahergeritten kommen, wo an Roß und Reiter nichts fehlt, von der Schabracke angefangen und den Metallteilen an Zaum und Halfter, bis zu den wehenden Federn auf dem Helm des Ritters, so kommen einem über so intakte Erhaltung notgedrungen Zweifel. Der geschmacklosen Figuren gar nicht zu gedenken, denen die Waffenstücke angetan wurden, und die einem das peinliche Gefühl geben, man befände sich

in einem Wachsfigurenkabinett. Zudem leiden alle Räume in der unangenehmsten Weise an Überfüllung.

Denselben ungünstigen Eindruck gewinnt man von den sonstigen ausgestellten Gegenständen. Es fehlt an nichts: Majoliken und Plaketten, Kleinbronzen und Bilder, Truhen und Möbel aller Stile; der diese Dinge aber zusammenbrachte, sah auf prunkvolle Wirkung, nicht auf künstlerische Qualität. Und dieser Unkultur des Sammlers entsprach der Ungeschmack bei der Verwendung in den Räumen. Bedenkt man, was mit den hier aufgewandten Mitteln hätte geschaffen werden können, so steigert sich noch das Gefühl des Mißbehagens. Unter den vielen mittelmäßigen Stücken, unter denen es auch an ein paar holländischen Bildern und deutschen Holzschnitzereien nicht fehlt, bemerke ich: eine Replik des tizianischen Porträts des Vincenzo Cappello, in der früheren Fassung im Panzer, ein mittelgutes Porträt von einem der jüngeren Bassani, ein merkwürdiges Profilbild eines Mannes, Venedig, Quattrocento (schlecht erhalten, wenn nicht falsch; aus der Entfernung nicht sicher zu beurteilen), eine dem Beccafumi nahestehende Predelle mit Heiligenlegende, ein sehr stattliches Porträt eines ungewöhnlich häßlichen Mannes von Maratta (nach der Malerei des Spitzenkragens zu urteilen), endlich ein großer und recht guter Gobelin mit der Auferweckung des Lazarus, vlämisch, frühes 16. Jahrhundert. Unter den Möbeln ist ein runder Empiretisch auf Bronzesphinxen mit einer Platte aus Malachit und schönen Goldbronzezieraten recht guter Qualität. — In den oberen Räumen ist unter anderem eine größere Sammlung chinesischer und japanischer Stichplatten.

Wahrhaft schön an dieser Schenkung ist nur der Park, durch den man zu der Villa hinaufsteigt, und deren Lage. Die Stadt, die jetzt im Besitz dieses Flecks ist, würde sich um die Fremden ein Verdienst erwerben, das größer ist, als wenn sie das »Museo Stibbert« dreimal wöchentlich gegen eine Lira Eintrittsgeld zugänglich macht, indem sie diesen Park an den späteren Nachmittagsstunden gegen einen mäßigen Obolus dem Besuch eröffnete. An Frühlingsnachmittagen hier herumzugehen oder sein Auge auf die Zypressenwand der Villa Fabricotti gegenüber zu richten, ist wirklich ein Genuß. Die frühzeitige Schlußstunde macht ihn leider in der warmen Jahreszeit illusorisch. Ein Machtwort des Bürgermeisters könnte hier Gutes schaffen.

Weit beachtenswerter als diese zwei Museen ist die Eröffnung des »Quartiere degli Elementi« im Palazzo Vecchio und die Neuordnung des Quartiers der Eleonore von Toledo. Den Fachgenossen waren jene als Bureaus verwendeten Räume nicht unbekannt; doch machte es immer einige Schwierigkeit, sie zu sehen, und dann bot sich dem Durchwandernden das stimmungslos-unerfreuliche Bild, das Bureaus unter allen Umständen bieten. Jetzt kann man durch diese Zimmerfolge gemächlich wandeln, die Decken und Friese mit Muße betrachten; etwas Mobiliar belebt sie, nimmt ihnen das Kalte, das unbewohnte Räume stets haben.

Vom eigentlichen Quartier der Eleonore, das allen wohlbekannt ist, brauche ich nicht zu sprechen; es genügt, über die neu hinzugekommenen Säle ein paar Worte zu sagen.

Vasari, welcher der spiritus rector der Dekoration gewesen ist, hat uns doppelten Bericht über diese Arbeiten hinterlassen. Einmal spricht er in der Autobiographie kurz darüber (Milanesi VII, S. 697; vgl. VI, S. 239), dann sehr ausführlich in seinen »Ragionamenti« (Milanesi VIII, S. 11 ff.). Den Zugang bildet eine schmale, mit Grottesken und Puttendarstellungen dekorierte Treppe, die von der Sala di Leone X aus in den Oberstock führt, und an deren Eingang man sich einer interessanten Darstellung eines Festes auf der Piazza della Signoria gegenüber sieht, wichtig auch, weil sie uns ein sehr gutes Bild der Ringhiera vor dem Palast gibt, welche 1812 abgebrochen wurde.

Man betritt als ersten Raum die »Sala degli elementi«, so genannt nach den Deckenbildern und Wandfresken von Vasari, der sich hier von seiner besten Seite zeigt. Der Kreis der Darstellungen beginnt an der Decke, in deren Mitte die Entmannung des Himmelsgottes durch Saturn dargestellt ist, während in den anderen Feldern allegorische Gestalten zu sehen sind, über deren Bedeutung man Vasaris eigene Worte nachlesen mag. Daran schließt sich an der Wand, dem Eintretenden gegenüber, die Geburt der Venus an, der Neptun, Thetis, Galathea und zahllose andere Meeresgottheiten staunend beiwohnen. Über dem Kamin folgt die Schmiede des Vulkan (eine hübsche Gruppe bilden ein paar Putten, die eifrig den Schleifstein drehen, um die Pfeile Amors zu schärfen); links davon die Darstellung der Erde, der die Menschen Produkte ihres Fleißes darbringen. An der Fensterwand in Schmalfeldern Merkur und Pluto. Diese sehr figurenreichen, doch nicht überfüllten Kompositionen sind in leichtem Stil offenbar rasch heruntergestrichen; dem Beschauer, der sie auf ihren künstlerischen Wert hin prüft, entgehen (zum Glück) die zahlreichen höfischen Anspielungen auf den »großen« Cosimo Primo. Besonders erfreulich sind die in Sepiatönen gehaltenen Darstellungen am Sockel unterhalb des Hauptbildes: ich weise auf die Zentaurenkämpfe neben dem Kamin hin, die das Studium Vasaris an den Fassadenmalereien Polidoros in Rom aufs glücklichste dartun.

An diesen Hauptraum schließen sich vier kleinere, nach der Hofseite zu gelegene Zimmer an, die Vasari nach den Gegenständen an den Decken das Zimmer des Saturn, der Ops, der Ceres und Jupiters benannte. Wer an den Bilderrätseln, an denen sich jene Epoche so sehr gefiel, Freude hat, wird gut tun, zum Verständnis der einzelnen Darstellungen Vasaris »Ragionamenti« mitzunehmen. In dem einen Raum ist der prächtige Fußboden, mit Cosimos Namen und der Jahreszahl 1556, in einer Art Mosaik aus gebrannten Ziegeln, wohl erhalten. Es fehlen die Folgen der Gobelins, die für jeden Raum, dem Stoff an der Decke entsprechend, damals in Florenz gewebt worden sind; aber man hat den guten Gedanken gehabt, die kahlen Wände mit anderen Teppichen zu schmücken, nament-

lich mit solchen aus der Jagdfolge des Johannes Stradanus, die ursprünglich für Poggio à Cajano bestimmt war.

Aus dem letzten Raum tritt man auf die offene Loggia, an der Südostecke des Palastes, von der der Blick ein herrliches Panorama — von Settignano bis San Miniato und auf die Stadt jenseits des Flusses — umfaßt. Auch die Decke der Loggia ist gemalt; sie ist der Juno geweiht, aber diese Malereien sind durch den Einfluß der Witterung arg mitgenommen.

Geht man dann zurück und über die eine der beiden Loggien in der großen Sala dei Cinquecento, so kommt man jetzt in das Quartier der Eleonore von Toledo, das man in umgekehrter Richtung durchschreitet, wie früher. Hier ist nun gleich am Eingang eine neue Überraschung für den Besucher — die so gut wie unbekannte Privatkapelle der Fürstin mit den Fresken Bronzinos. In großen vielfigurigen Szenen ist die Geschichte des Moses — Durchzug durch das Rote Meer, eherne Schlange, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen — behandelt. Man sieht hier das Streben des noch jungen Meisters nach Leben und Bewegung. Er bringt so viel Akte an, als nur irgend möglich. Sie haben die schwierigsten Stellungen einzunehmen. Jedem wird sich das Akademische dieser unter Michelangelos Schatten erwachsenen Kunst aufdrängen. Wieviel Können dabei: aber kein erfreulicher Gesamteindruck. Auf dem Altar sieht man die aus den Uffizien zurückgeholten Tafeln: die Grablegung in der Mitte, die Verkündigung rechts und links, gleichfalls von Bronzino. Man lese bei Vasari nach, wie er alle diese Arbeiten bewunderte (Milanesi VII, S. 596).

Es wurde oben schon angedeutet, daß einiges Mobiliar die Räume belebt: große Tische, hochlehnige Stühle, ein Paar Prunkschränke des 17. Jahrhunderts mit Mosaiken oder aus Schildpatt mit Verzierungen in Goldbronze. Er ist nichts besonderes dabei; die meisten Stücke stammen aus späterer Zeit, als die Dekoration der Zimmer, aber man wird dies kaum als störend empfinden. Ob es ein sehr glücklicher Einfall war, im Quartier der Eleonora in mehreren Schränken eine (übrigens hübsche) Porzellansammlung, die gelegentlich einmal der Kommune geschenkt wurde, unterzubringen — viel Capodimonte, aber auch andere, außeritalienische Fabriken —, lasse ich dahingestellt. Nur zwei ganz abscheuliche Erzeugnisse modernster Keramik fallen unangenehm auf. — In dem Zimmer mit den Stadtansichten standen früher einige »sgabelli« offenbar des 16. Jahrhunderts; diese vermißte ich. Und so ein Möbel, das hier seine richtige Stelle finden würde: ich meine jenes reich geschnitzte Schränkchen, offenbar aus der Zeit des Cosimo Primo, das im Museo di San Marco ganz am falschen Platz ist. Die Staatssammlungen haben so wacker dazu beigetragen, diese Räume schmücken zu helfen, daß sie auch dieses intakte, nur durch neuerliche Vergoldung etwas geschädigte Möbel dem Palast abtreten sollten.

An den Wänden einige Porträts späterer Mediciäer in ganzer Figur. Die paar mittelmäßigen Quattrocentomadonnen, die schon früher im Quartiere vorhanden waren, präsentieren sich jetzt, richtig gehängt, gar nicht schlecht. Endlich sei noch auf die jetzt gut aufgestellte Bronzefigur eines nackten Mannes, ein signiertes Werk des Domenico Poggini, verwiesen. Es ist die Arbeit eines interessanten Michelangelo-Nachahmers.

In dem großen, mit Ghirlandajos Fresken geschmückten Raum sind Benedetto da Majanos gefällige Marmorfiguren — Johannes der Täufer und die zwei Kindergruppen — wieder an die ursprüngliche Stelle über der Intarsiatür zurückgekehrt, die sie hoffentlich nie wieder verlassen werden. Und eine weitere teilweise Rekonstruktion wird in der kleinen Kapelle des Quartiere di Leone X. mit Freuden beobachtet. Auf dem Altar hat man die Kopie der Madonna dell' Impannata von Raffael aufgestellt, die hier ihre Stelle hatte, zwischen den zwei Figuren der Heiligen Cosmas und Damian — unter den Zügen des Cosimo vecchio und Herzog Cosimos — von Vasari. So hat auch dieser anmutig dekorierte Raum sein originales Ansehen wiedergewonnen.

(Schluß folgt)

ALFRED MESSELS BERLINER MUSEUMSPLÄNE

× Über **Alfred Messels Berliner Museums-Entwürfe,** deren Publikation im »Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen« die Generaldirektion für eins der nächsten Hefte vorbereitet, erfährt man schon jetzt einige nähere Angaben. Übereinstimmend geben alle, denen die Blätter vorlagen, ihrer Bewunderung Ausdruck über die Art, wie Messel in den Jahren der Krankheit und Erschöpfung dies große Werk in Angriff nahm und durchführte. Wenn einst das, was hier die Phantasie und der ordnende Sinn eines genialen Baumeisters dem Kartou anvertraute, Gestalt gewonnen hat, wird Berlin in seinem Zentrum eine Akropolis der Kunst besitzen, die schwerlich ihresgleichen hat. Mit starker Hand hat der Architekt das gesamte Bodesche Reformprogramm von 1906, soweit es sich auf die Museumsinsel bezog, in die Tat umgesetzt: der große Gesamtgrundriß, den er entwarf, umfaßt die Neubauten des *Deutschen Museums*, des *Pergamon-Museums*, des *Vorderasiatischen Museums* und den *Erweiterungsbau der ägyptischen Abteilung*. Diese Gebäude der Zukunft werden in Verbindung mit den älteren Bauwerken (dem Neuen Museum, der Nationalgalerie, dem Kaiser-Friedrich-Museum und den verbindenden Säulenhallen) das gesamte Terrain des nordwestlichen Zipfels der alten Köllner Insel bedecken, also das ganze Dreieck zwischen der sogen. Museumsstraße (dem Wege der elektrischen Bahn) und den beiden Spreearmen. Das hübsche alte Haus am Kupfergraben mit seinem verträumten Garten, ein Erbstück aus der Schinkelzeit, heute im Besitz des Fiskus, sowie die Lagerhäuser und barackenartigen Baulichkeiten, die heute noch zwischen den Museen stehen, werden fallen. Die überaus schwierige Doppelaufgabe war nun, den neuen Bauwerken auf dem verfügbaren Raum zwischen den bestehenden ihren Platz zu sichern und sie diesen so anzugliedern, daß eine einigermaßen organische Einheit entstand. Messel hat das Problem so glänzend gelöst, daß das Resultat ganz einfach und selbstverständlich erscheint. Der Grundriß der »Insel« ward dabei freilich verzwickt genug.

Der Schwerpunkt des Planes liegt auf dem Gelände zwischen dem Neuen Museum, der Stadtbahn und dem

Kupfergraben. Dort hat Messel eine dreigliedrige Anlage vorgesehen, die sich um einen Ehrenhof in Gestalt eines Rechtecks herumzieht, während dessen vierte Seite durch eine Kolonnade abgeschlossen wird. Im Fond (an der Ostseite des Hofes) erhebt sich, etwa auf der Stelle des alten, nunmehr abgebrochenen Baues, das neue Pergamon-Museum. Links von ihm zieht sich, bis zum Wasser vor, das Deutsche Museum; ihm gegenüber das für vorderasiatische Kunst. Vom Kaiser-Friedrich-Museum soll, aus den Kabinetten der holländischen Malerei im Erdgeschoß, ein Übergang über die Stadtbahn ins Deutsche Museum führen. Dies wiederum ist mit dem Vorderasiatischen durch jene Kolonnade verbunden, die durch ein Mittelportal unterbrochen wird. Und die Fassade des Vorderasiatischen Museums endlich findet ihre Fortsetzung in der Wasserfront des niedrigeren Erweiterungsbaus der ägyptischen Kunst, der hier dem Neuen Museum westlich vorgelagert ist. So wird man also, wenn man am Kupfergraben steht, am Spreearm von der nördlichen Inselspitze (dem Portikus des Kaiser-Friedrich-Museums) bis zur eisernen Brücke an der Museumsstraße eine fortlaufende monumentale Fassadenfolge vor sich haben.

Mit großem Geschick hat sich Messel für die neuen Gebäude eine passende Stilsprache geschaffen. Er wählte in der Hauptsache eine Mischung aus barocken, zopfigen und klassizistisch anmutenden Elementen, wie er sie ja auch sonst gelegentlich angewandt hat, eine von fern gleichzeitig mit Schlüter, Knobelsdorff und Schinkel verwandte Architektur, die dennoch das Gepräge seines persönlichen Geschmacks erhielt; eine Kompromiß-Bauweise, die in Verbindung mit den bodenständigen Berliner Traditionen steht und doch durchaus von modernem Empfinden durchtränkt ist; die darum hier besonders am Platze ist, weil sie das Problem, zu Stülers Neuem Museum, zu Stracks Nationalgalerie und zu Ihnes Kaiser-Friedrich-Museum Stilbrücken zu schlagen, aufs glücklichste löst, ohne sich etwa einem dieser Bauwerke näher anzuschließen. So werden die disparaten Teile zu einer Einheit gesammelt, wodurch überdies die älteren Bauten, an sich alle drei keine Meisterschöpfungen, wesentlich gewinnen werden. Den Mittelpunkt der ganzen weitverzweigten Anlage aber bildet das Pergamon-Museum. Und hier ist Messel zu ganz anderen Stilgedanken übergegangen, zu feierlichen archaistischen Formen mit einem Einschlag von assyrischen Bildungen, denen doch wieder enge Beziehungen zu den Nachbargebäuden naturgemäß nicht fehlen. Die prachtvollen Pilastergliederungen der Seitenfronten des Deutschen und Vorderasiatischen Museums (also der Längswände des Hofes) bereiten auf die massige Formgebung und die majestätische Frontalfläche des Pergamonbaus über dem Portal vor, während sein flacher horizontaler Dachabschluß mit den gräzisierenden Giebeln der anderen beiden Museen wirkungsvoll kontrastiert. Eine schöne Zeichnung aus Messels Atelier gibt einen Blick auf den Ehrenhof frei, der mit seinem monumentalen Rahmen einen großartigen Eindruck machen wird. Der Architekt hat für sein Zentrum ein Reiterdenkmal in Gattamelata-Haltung vorgeschlagen und dem Reiter eine ferne Ähnlichkeit mit dem regierenden Kaiser gegeben. Es ist jedoch die Frage, ob die ruhige, freie Fläche dieses idealen Platzes nicht ohne Unterbrechung noch königlicher wirken würde, zumal da sie schon einmal durch ein mäßig erhöhtes Mittelfeld von großen Steinquadern gegliedert ist, an dessen vier Ecken dekorative Figuren in ruhender Stellung, also von horizontalen Linien bestimmt, angebracht werden sollen. Doch das alles ist wohl im einzelnen noch nicht so genau festgesetzt. Auch über die Bekrönung des Pergamon-Museums ist die letzte Entscheidung noch nicht gefallen. Eine Zeitlang wollte man das Dach mit Quadrigen schmücken; jetzt neigt man mehr zu einer Aufstellung großer Bronzeschalen, die ohne Zweifel bessere Figur machen würden.

Wohl aber sind die Pläne für die Anordnung der Innenräume schon ziemlich genau fixiert. Im Deutschen Museum, wo sich eine historische Folge erschließen wird, verteilen sich die Schätze auf ein Sockelgeschoß, ein Hauptstockwerk und ein zweites Oberlicht-Stockwerk an der Seite, das aber von außen nicht sichtbar wird, so daß die nach dem Hofe zu gelegene Fassade straffer zusammengefaßt werden konnte und sich nicht in allzuviel Details verliert. Sehr wirkungsvoll wird sich die Aufstellung des Pergamenischen Altars präsentieren. Der Beschauer wird vom Portal über mehrere Stufenabsätze langsam höher geführt, bis er vor dem Altaraufbau selbst steht. Der breite Fries des Gigantenkampfes aber wird nicht wie in dem alten Hause rings um die Altararchitektur herumgeführt, sondern so angebracht werden, daß die Skulpturen der nunmehr an die Saalmauer stoßenden Rückwand rechts und links von den großen Treppenwangen die hier befindliche Darstellung fortsetzen, so daß man also die gewaltige Gesamtkomposition in dem freieren, höheren und größeren Raum von vorn mit dem Auge umfassen und studieren kann. — Im Anschluß an das Pergamon-Museum sind, im Mittelpunkt der ganzen Insel, die Räume für die Generalverwaltung, sowie für eine Verkaufsstelle der Gipsgießerei und für ein Büfett vorgesehen, die schon in Bodes Denkschrift an diese Stelle verwiesen wurden.

Der Bau beginnt jetzt mit dem Pergamon- und dem Deutschen Museum. Die Fundamentierung verursacht erhebliche Schwierigkeiten und Kosten, da auf dem schlechten, einst sumpfigen und von Kanälen durchzogenen Baugrunde alles auf eingerammten Pfählen aufgebaut werden muß (bekanntlich steht auch Schinkels Altes Museum auf Pfahlrost). Man nimmt an, daß die ersten beiden Gebäude in fünf Jahren vollendet sein werden. Wann das ganze Werk abgeschlossen sein wird, wird freilich heute noch kein Prophet sagen können.

ADOLFO VENTURI UND DER BAUMEISTER DER KIRCHE SAN FRANCESCO IN ASSISI

Es ist ungefähr ein Jahr her, daß der berühmte römische Professor sein Buch »La basilica d'Assisi« (1908; Roma) vor die Öffentlichkeit brachte. Die darin enthaltenen Ausführungen machten leicht den Eindruck, daß sie der ganzen komplizierten Baugeschichte der Kirche eine neue, festere Basis geben würden. Venturi hat mit einem kühnen Griff Filippo de Campello, der bis dato als der Architekt (von 1232 an) der Kirche galt, aus der Baugeschichte streichen wollen. An seine Stelle hat er dann einen Fra Giovanni da Penna, den er mit dem Franziskaner und Mystiker Fra Giovanni di Penna San Giovanni aus der anconitischen Mark identifiziert, als den eigentlichen Architekten und Dekorateur der Kirche stellen wollen. Diese Annahme hat Venturi auf folgende Grundlagen basiert: In einem, September 1, 1238 datierten, an Frate Elia, damaligen General der Minoriten gerichteten Brief, nennt Papst Gregor IX. den Giovanni da Penna als Architekten und verlangt von Fra Elia, daß er denselben *weiter* in Sassovivo weilen lassen soll, um den Bau einer Wasserleitung zu beendigen. Dann, behauptet er, sei Filippo da Campello erst gegen 1253 an der Fabbrica der Kirche tätig gewesen und dann auch nur als »spenditore« d. h. Wirtschaftsbeamter. Dies ist, nach Venturi, aus dem Briefe Innozenz IV. an Filippo aus dem Jahre 1253 ersichtlich. Derselbe hat die Überschrift wie folgt: »Innocentius etc. etc. dilecto filio Fratri Philippo de Campello Ordinis Minorum Magistro, et Praeposito operis Ecclesiae Sancti Francesci«. Nach Venturi trennt das Komma

die beiden Begriffe *magister* und *praepositus*. Darnach wäre Filippo zwar als *magister* (d. h. Doktor der Theologie), aber nicht als *magister* des Baues zu betrachten. Weiter behauptet Venturi in seinem Buche, daß jener Fra Giovanni da Penna aus Penne in den Abruzzen stammen müßte und diese Abstammung mache den Stil der oberen Kirche wie des unteren Portals und der Dekoration erklärlich. Dieser Stil sei ein Gemisch von Kosmatenstil und Reminiszenzen an die von französischem Geiste erfüllten Zisterzienser-Bauten der Abruzzen, e. g. die Kathedrale von Lanciano, erst 1227 begonnen (die Oberkirche von Assisi wurde 1253, die untere schon 1236 geweiht!).

Venturis Hypothesen wurden in Italien mit großem Beifall aufgenommen, und die Tagespresse wie auch Zeitschriften ernsteren Charakters feierten in ihm den Entdecker neuer Wahrheiten und den Zerstörer von Traditionen, die nur auf den Fabeln der Mönche beruhten. Die Hypothesen, die Venturi an die Stelle der Tradition heben wollte, sind aber viel weniger gut begründet als letztere. Dies ist ersichtlich aus der kritischen Studie des Minoriten Fra Egidio Maria Giusto, in den Akten der Accademia Properziana vol. III. No. 1., 1909 in Assisi publiziert. P. Giustos Studie ist auf eine viel tiefere Kenntnis der historischen Seite der Sache gegründet als Venturis. Zunächst beweist er, daß die beiden Fra Giovanni miteinander nicht identisch sein könnten, d. h. der Mystiker und Seher nicht gleichzeitig der praktische Konstrukteur von Wasserleitungen war. Dies ist leicht getan, denn es ist dokumentarisch beweisbar, daß der Mystiker Fra Giovanni da Penna von 1219—1241 als Minoritenmissionär in der Provence tätig war. Eine Anwesenheit des anderen Fra Giovanni da Penna, — der in Sassovivo die Wasserleitung baute, — in Assisi ist dokumentarisch dagegen nicht nachzuweisen, obwohl aus dem oben erwähnten Briefe Gregors IX. ersichtlich ist, das Frate Elia ihn dort haben wollte, aber nur als Konstrukteur der Wasserleitung, die der Frate um dieselbe Zeit in Assisi in Arbeit nehmen ließ. Sie existiert bis auf den heutigen Tag und wird »Sanguinone« oder »Acquedotto di Frate Elia« genannt. Ganz abgesehen von den Dokumenten, erscheint es höchst unwahrscheinlich, daß der Architekt der Basilika im Jahre 1236, wo doch die größte Bautätigkeit vor sich ging in Assisi, sich auf geraume Zeit von dort entfernt haben soll, um in Sassovivo eine Wasserleitung zu bauen! Venturi hat den in Frage stehenden Brief Gregors IX. einfach falsch verstanden. Während Frate Elia, als General des Ordens, den Fra Giovanni nach Assisi rief, und der Papst nur den Abgang des letzteren von Sassovivo durch sein Schreiben verhindern wollte, verstand der Professor, daß der Papst den Fra Giovanni von Assisi wegrufen wollte.

Nun aber zum wichtigsten Punkt. Venturis Annahme, daß Fra Filippo da Campello Magister der Minoriten gewesen sei, entbehrt jeder positiven Begründung. Im Gegenteil, der gelehrte P. Giusto, der mit der Geschichte der Franziskaner ganz anders vertraut ist als Prof. Venturi, erinnert uns erstens, daß Filippo schon lange an der Basilika als Architekt tätig war, als ihm 1253 das Amt des *spenditore* anvertraut wurde, zweitens, daß nur drei Universitäten, nämlich Paris, Oxford und Canterbury das Recht hatten, den Magistertitel Franziskanern zu verleihen, und dies geschah im dreizehnten Jahrhundert äußerst selten. Die Fälle, wo der Titel eines Magisters an Franziskaner verliehen wurde, sind uns jedoch überliefert, der Name Filippos fehlt unter ihnen. Es ist noch zu bemerken, daß dieser Titel, wie auch der Ruf eines Theologen den Franziskanern jener Zeiten im höchsten Grade verhaßt war, ganz besonders in den Kreisen von Assisi, wo der zelotische Geist der unmittelbaren Jünger des Poverello noch wach war. Außer den genannten Universitäten hatte nur noch der Papst das Recht, durch eine Bulle Franziskaner zu Magistern zu kreiren. Die erste solche Bulle ist aber erst 1340 datiert. Nach diesen Ausführungen des P. Giusto, die, beiläufig gesagt, überall mit schlagenden Beweisen unterstützt werden, ist es unmöglich, unter dem Titel *magister,* mit dem der Papst den Filippo auszeichnet, etwas anderes als *magister fabbricae* zu verstehen. So hat sich der Professor in der Interpretation des Briefes Innozenz IV. ebenfalls geirrt. Zu bemerken ist noch, wie dies auch P. Giusto getan, daß das Komma während des Mittelalters in päpstlichen Dokumenten nicht als Trennungszeichen, sondern als Verbindungsmittel benutzt wird. So wird vorläufig, und wahrscheinlich für immer, Filippo da Campello die Ehre, der Architekt von San Francesco gewesen zu sein, bleiben.

P. Giusto macht noch eine andere interessante Bemerkung. Es ist bekannt, daß Filippo erst seit 1232 an der Basilika tätig war, dagegen wurde an derselben schon seit 1228 gebaut. Der Name des Architekten ist nicht überliefert worden. Nun zeigt P. Giusto, daß Frate Elia in den Chroniken als *in ipsa arte* (sc. architecturae) *famosus* genannt und auch sonst als Architekt gefeiert wird. Es ist z. B. überliefert, daß er in Sizilien verschiedene Festungsbauten für Friedrich II. ausführte. (In der Tat hat San Francesco in Assisi in vieler Beziehung einen festungsartigen Charakter). Der Pater vermutet, daß Frate Elia der erste Architekt und der Erfinder des Gesamtplanes des Baues gewesen sei. In der Tat hat diese Annahme, die übrigens auch schon von *Lempp, in Frère Élie de Cortone,* Paris 1905, aufgestellt wurde, sehr vieles für sich. Das wunderbare Vermögen, das zur Verfügung stehende Terrain möglichst auszunützen, in den Bauformen sich den Eigentümlichkeiten desselben anpassen zu können, — Charakteristiken, die besonders in der Unterkirche auffallend sind, — machen es wohl wahrscheinlich, daß der im Festungsbau »peritus« Frate der Urheber des Baues gewesen sei. Dagegen zeigt die Ornamentation der Oberkirche eine entschieden französisierende Tendenz. Enlart hat (Origines de l'arch. goth. en France) die Vermutung aufgestellt, daß Filippo ein Franzose gewesen sei, da der Ortsname Champeaux in Frankreich viel häufiger ist als Campello in Italien. Ist die Ornamentation der Oberkirche dem Filippo zuzuschreiben, so hat dies, trotzdem daß Venturi, wie P. Giusto dagegen protestieren, wohl vieles für sich.

Es sei noch erwähnt, daß das von Venturi auf p. 74 seines Buches besprochene Grabdenkmal, das bisher als Grabmal des Niccolò Specchi galt (so noch in Burckhardt-Bode, Cicerone, 9. Aufl.), nicht von ihm zum ersten Male als das Grab eines Florentiner Cerchi erklärt wird. Wie P. Giusto bemerkt, ist dies schon 1820 von Fra Niccolò Papini in seinem Buche Notizie Sicure etc. getan worden. —

Es ist merkwürdig zu konstatieren, wie manchmal aus kleinen Ursachen große Wirkungen entstehen. Noch merkwürdiger aber ist es, wenn man dann der kleinen Ursache auf den Grund geht und findet, daß sie eigentlich gar nicht existiert! Die Leser haben gesehen, welch wichtige Rolle Venturi dem Komma zwischen den Worten *magistro* und *praeposito* in der Bulle Innozenz des Vierten an Filippo da Campello zuschreibt. Er faßt es als ein Trennungsglied auf. Nun habe ich in den letzten Tagen Gelegenheit gehabt, das Original der Bulle, das in der Biblioteca Communale in Assisi aufbewahrt wird, näher zu studieren. Und da fand ich, daß daselbst das Komma fehlt. Es war niemals vorhanden. Also sind *magister* und *praepositus* eins. Damit wird wohl dieser Punkt in der Diskussion endgültig erledigt. Woher kommt aber, daß weder Venturi noch Padre Giusto dies bemerkt haben? Es ist klar, daß beide sich auf die Publikation des Textes der Bulle bei

P. Francesco Maria Angeli, Collis paradisi amoenitas etc., 1704, verlassen haben. P. Angelis Oberflächlichkeit hebt schon Venturi in seinem Buche hervor. Dagegen ist die Bulle korrekt publiziert in *Reuters Bullarium Franciscanum*, Quarocchi, 1908, p. 65, Nr. 671.

Assisi, 2. Juli 1909 *MORTON H. BERNATH.*

NEKROLOGE

Am 29. Juni ist **Richard Muther,** ordentlicher Professor der Kunstgeschichte an der Universität Breslau, erst 49 Jahre alt, gestorben. Wie eine Feuergarbe ist bei dieser Nachricht alle Verehrung und Geringschätzung, aller Preis und aller Groll aufgeloht, die Muthers Lebensweg begleitet haben. — Wir wollen nicht den Totenrichter spielen, um wieder das zu sagen, was in hundertfachem Echo hundertmal gesagt worden ist; schließlich wirkte dies Einerlei der urteilenden Gebärde langweiliger, als der Inkulpat selbst es je im Leben war. Denn ennuyant sind seine Bücher und Aufsätze nie gewesen — schlimm genug, daß er sich dafür jeden andern Genre erlaubte.

Richard Muther war am 25. Februar 1860 im thüringischen Ohrdruff geboren. Seine Studien betrieb er in Leipzig unter Springer, bei dem er 1881 mit einer soliden Arbeit über Anton Graff promovierte. Dann ging er nach München, habilitierte sich 1883 als Privatdozent und assistierte von 1885—1895 am Münchener Kupferstichkabinett als Kustos. In diesen Jahren schloß er einen Bund mit dem Münchener Verleger Georg Hirth, dem die Herausgabe der beiden prächtigen Cicerone durch die Münchener und Berliner Galerie und dann die nützliche Sammlung der Deutschen Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance entsprossen sind. Bei Georg Hirth erschien auch 1893—1894 das Werk, das Richard Muthers Glück und Ende war: »Die Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert« (nach deren Erscheinen bekam er 1895 die Breslauer Professur). Vergessen wir niemals, wie dieses Buch einst auf uns erleuchtend und befreiend gewirkt hat, wieviel Kenntnisse wir daraus geschöpft haben und wie oft wir es — noch jetzt vom Bücherborte herunternehmen. Dies Werk wird bleiben. Trotzdem es zu Boden geschleift wurde, wartet es noch heute seines Überwinders; es hat sich in den 15 schreibseligen Jahren noch keiner gefunden, der es durch neue Tat überflüssig gemacht hätte.

Was dann kam, war böse. Allerlei Bücher und Büchelchen, von denen bald schon die Titel vergessen sein werden. Rasche Arbeit mit der Sucht und Fähigkeit zu blenden. Er liebte eben das Feuerwerk, hat sich aber dabei oft die Hände verbrannt. Schließlich lief er mit so vielen Wunden bedeckt umher, daß ihn seine Fachgenossen mieden. Er hat daran schwer gelitten. So wurde er mehr und mehr Journalist. Hier war er bis zuletzt gesucht und gefeiert. Und das mit gutem Rechte. Denn er handhabte mit hoher Virtuosität die einprägsame und gefällige Kunst, empfangene Eindrücke rasch in gleichgestimmte schillernde Worte umzusetzen. Dort, wo Stimmung über Wissen, Gefühl über Gelehrsamkeit, Blitzlicht über langsam erarbeitete Helligkeit gestellt werden, hatte Muther seine große Gemeinde. Besonders in den sensitiven Kreisen der Wiener Sezession. Da hatte er wirklich Kontakt.

Nun wird, wie wir hören, nach seinem Tode noch einmal ein dickes großes Buch von ihm erscheinen: eine dreibändige Geschichte der gesamten Malerei, über deren Drucklegung er abgerufen wurde. Möge sie nicht neue Schatten auf sein Bild werfen. *G. K.*

In Bad Reinerz ist der geschätzte Berliner Landschaftsmaler Professor **Willy Hamacher** am 8. Juli gestorben. Der Künstler, der am 10. Juli 1865 in Breslau als Sohn eines Historienmalers geboren wurde, hat also nur ein Alter von 44 Jahren erreicht. Mit Walter Leistikow und anderen gehörte er zu den Meisterschülern Hans Gudes. Zahlreiche Auszeichnungen sind ihm zuteil geworden. Kurz vor seinem Hinscheiden erhielt er den ersten Ehrenpreis der Stadt Berlin. Zum Wirkungsfeld seiner künstlerischen Betätigung hatte er sich die westliche Riviera erwählt, und so behandeln viele seiner Bilder das felsige Gestade zwischen Genua und Rapallo. Ein solches Motiv stellt auch sein Bild »Vernazza di Levante« dar. Es ist im Besitz des Städtischen Museums der bildenden Künste zu Leipzig und im ersten Hefte des laufenden Jahrgangs der »Meister der Farbe« reproduziert.

Am 4. Juli starb in Rom der Erzabt von Monte Cassino **Bonifazius Krug**, der sich durch seine Arbeiten im Gebiet der christlichen Kunst rühmlichst bekannt gemacht hat und dem auch die Restaurierung der herrlichen Krypta des Klosters zu danken ist. Abt Krug war am 19. September 1838 zu Hünfeld bei Fulda geboren.

In Bremen ist am 28. Juni der Maler und Dichter **Arthur Fitger** gestorben. Er war am 14. Oktober 1840 in Delmenhorst geboren. Die Säle vieler öffentlicher Gebäude, so besonders in Bremen (Ratskeller, Börse) und Hamburg haben durch seine dekorativen Wandmalereien ein festliches Gepräge erhalten. Auch das Postmuseum in Berlin hat er unter anderem mit Wandbildern geschmückt.

A. J. Somow †. Am 30. Mai (12. Juni) verschied zu St. Petersburg im Alter von 79 Jahren der Oberkonservator (Abteilungsdirektor) der Gemäldegalerie der Kaiserlichen Eremitage *Andrei Iwanowitsch Somow*. In ihm ist ein bedeutender Bahnbrecher der kunsthistorischen Ideen in Rußland dahingegangen. In dem klassischen Lande des ererbten Amateurgeschmackes ancien régime, wo die »intelligente« Masse der Gesellschaft der bildenden Kunst mindestens fremd gegenüberstand, die Kunstgelehrten aber wiederum ihre Interessen der byzantinischen und nationalen Archäologie hauptsächlich zuwandten, war Somow einer der ersten, die die Notwendigkeit erkannten, den reichen Besitz Rußlands und speziell Petersburgs durch eine Behandlung nach den Gesichtspunkten der neu entstehenden historischen Kunstwissenschaft zu erschließen. Von Hause aus Mathematiker, hatte Somow auf zahlreichen Reisen sich schon frühe ein reges Kunstinteresse angeeignet, dessen erste Betätigung eine Studie über die Gemälde der Eremitage vom Jahre 1859 war. In späteren Jahren hat dann Somow als Herausgeber des »Westnik Isjaschtschnych Iskusstw« (Bote der schönen Künste), der bei der Akademie der Künste erschien, für die Verbreitung kunsthistorischer Aufklärung gesorgt und in gleicher Richtung bewegten sich die kunsthistorischen Artikel der russischen Realenzyklopädie von Brockhaus und Ephron, die alle von ihm redigiert, zum großen Teile auch von ihm verfaßt worden sind, sodann die Leitung der russischen Ausgabe von Woermanns Kunstgeschichte (bis zur Mitte des zweiten Bandes) und die Texte der Eremitageedition von Hanfstängl und Suworin und eine ganze Reihe von kunsthistorischen Artikeln, die in verschiedenen russischen Zeitschriften erschienen. Besonders sind dann noch die Monographien über Brüllow und Fedotow (beide 1878) zu nennen. Weitaus die wichtigste Leistung Somows für die Kunstwissenschaft ist aber die Abfassung des ersten räsonnierenden Katalogs der Eremitagegalerie, der 1889—1893 in erster Auflage erschien und seitdem immer wieder neu aufgelegt wurde; noch an seinem Todestage hat Somow sich den eben erschienenen Neudruck des ersten Bandes zur letzten Durchsicht vorlegen lassen. Als Somow 1885 an diese Aufgabe ging, die ihm sein Vorgänger im Amte, der früh

verstorbene Baron Edmund Bruiningk hinterlassen hatte, fehlten außer einer Materialsammlung Bruiningks alle Vorarbeiten. Die früheren von Baron Koehne verfaßten Kataloge können nur mit einem Lächeln über ihre naive Dilettantenhaftigkeit betrachtet werden. Somow bewältigte die Aufgabe in verhältnismäßig kurzer Zeit und schuf somit überhaupt eine Basis für die wissenschaftliche Erforschung der Gemälde der Eremitage. In die Zeit seiner Amtsführung fallen wichtige Bereicherungen der Galerie, so vor allem die Gemälde des von Kaiser Alexander III. erworbenen Museums Golizyn und die Überführung einer Reihe wichtiger Bilder aus dem Kaiserlichen Palais in die Eremitage, ferner die Placierung des reichen bis dahin unzugänglichen Bestandes der französischen Gemälde in die Galeriesäle der Eremitage, die durch die Übersiedelung der russischen Bilder ins Alexandermuseum frei geworden waren und im Zusammenhang damit eine bessere Verteilung der holländischen Bilder, soweit diese bei der unpraktischen Anlage von Klenzes Prachtbau und die Rücksicht auf Wünsche von anderer Seite möglich war. Neben den Obliegenheiten als Galeriechef hatte Somow von Amtswegen auch die Aufsicht über die Gemälde in den meisten kaiserlichen Palais inne, eine Pflicht, deren Ausübung nicht nur einen großen Weitblick, sondern auch administrative Fähigkeiten verlangte. Diese Fähigkeiten legte Somow auch in besonderem Maße bei der Erledigung der reinen Verwaltungsgeschäfte der Eremitage an den Tag, die besonders im Laufe des letzten Jahrzehnts seine Kräfte stark in Anspruch nahmen. Im allerletzten Jahre wurde des Verstorbenen Tätigkeit häufig durch ernste Erkrankungen, einmal auch durch einen schweren Unfall unterbrochen, aber mit erstaunlicher Zähigkeit widerstand sein stählerner Organismus diesen Erschütterungen und ebenso den natürlichen Beschwerden des Alters. Schwer assimilierte sich ihm die Vorstellung, von der Arbeit scheiden zu müssen und wenn er auch im Laufe der letzten Monate die Eremitage nicht mehr betreten konnte, ist er doch mit dem Gedanken an sein Arbeitsfeld dahingegangen. *—chm—*

PERSONALIEN

Dr. A. Bredius ist von der Direktion des von ihm mustergültig geleiteten Mauritshuis in Amsterdam zurückgetreten, um sich ganz seinen wissenschaftlichen Arbeiten zu widmen. An seine Stelle tritt der bisherige Unterdirektor des Museums, Professor **Dr. W. Martin.**

Dr. Ernst Zimmermann, an der Königlichen Porzellansammlung in Dresden, ist zum **Professor** ernannt worden.

Dr. M. J. Binder, der bisher als Volontär am Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin tätig war, ist als *Direktorial-Assistent an das Städelsche Kunstinstitut* zu Frankfurt am Main berufen worden und wird seine neue Stellung im August des Jahres antreten.

Dem Leipziger Maler und Graphiker **Alois Kolb,** Lehrer an der dortigen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe, ist der Titel **Professor** verliehen worden. Eine seiner besten Radierungen »Fröhliche Wanderschaft« brachte unsere »Zeitschrift für bildende Kunst« als Eröffnungsblatt des 18. Jahrgangs der neuen Folge.

Die Maler **Adolf Münzer, Joseph Huber-Feldkirch** aus München und **Wilhelm Döringer** aus Düsseldorf sind als ordentliche Lehrer an die Königliche Kunstakademie in Düsseldorf berufen worden. Huber ist auf der Ausstellung für christliche Kunst u. a. durch zwei Grabmäler und ein Mosaik vertreten, Döringer ist ein Schüler Gebhardts, schon seit vielen Jahren in seinem Sinne bei der Ausschmückung von Kirchen tätig. Münzer ist als Mitglied der »Scholle« so bekannt geworden, daß hier über seine künstlerische Persönlichkeit nichts gesagt zu werden braucht.

WETTBEWERBE

Der Vorstand der *Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde* in *Köln* hat einstimmig beschlossen, den **Preis der Mevissen-Stiftung** für die Aufgabe »Die rheinischen Glasmalereien vom 13. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts« **Dr. Heinrich Oidtmann** in Linnich zuzuerkennen.

Die Berliner Illustrierte Zeitung (Ullstein & Co.) hat einen **Menzelpreis für künstlerische Illustration** im Betrage von 3000 Mark ausgesetzt. Preiszukrönen ist mit dieser Summe bis 1912 alljährlich die beste von einem deutschen Künstler herrührende und das moderne Leben schildernde Illustration. Dem Preisgericht gehören die Professoren A. Kampf, Max Liebermann, Skarbina und Kruse an.

Die Bildhauerarbeiten des in **Genf** zu errichtenden **Reformationsdenkmals,** dessen Kosten 500000 Francs betragen und zu dem vor wenigen Tagen der Grundstein gelegt wurde, sind den Pariser Künstlern **Paul Landowsky** und **Henry Vouchard** übertragen worden.

FUNDE

Im Münchener Kunstsalon Heinemann ist zurzeit **ein neuentdeckter Rembrandt** zu sehen. Das kleine Bildchen stammt aus dem Londoner Kunsthandel, und zwar hat es dort die Firma Richardson als ein Werk des Eeckhout für die Summe von 200 Mk. erworben. Eine später entdeckte Bezeichnung R. L. (Rembrandt Leidensis?) mit einer schwer leserlichen Jahreszahl bestätigte die Annahme, daß man es tatsächlich mit einem Werke und zwar einem interessanten Frühwerk des Meisters zu tun hat. Die Jahreszahl kann 1627 gelesen werden, wahrscheinlicher wird man die Entstehungszeit auf 1631 oder 32 bestimmen. Jedenfalls sind die Beziehungen mit Rembrandts vielleicht immer noch etwas unterschätztem Lehrer Pieter Lastman in der ganzen Haltung des Bildes unleugbar. Dargestellt ist David, der dem König Saul vor versammeltem Kriegsvolke das Haupt Goliaths überreicht. Ein jugendlicher aber handfester David, dem man den Streich zutraut. Er kniet vor einem bärtigen Alten, der neben der ragenden Gestalt König Sauls als eine dritte Hauptfigur die Bildmitte beherrscht. Die künstlerische Behandlung der ganzen Komposition, die mit wenig Mitteln erreichte und doch frappante Charakterisierung der Gestalten, Details wie die zwei Rembrandtkinder, die König Saul als Mantelträger beigegeben sind, die Durchsichtigkeit der prächtigen und reich nüancierten Farben (leuchtend lichtes Blau und Gelb) sind Dinge, für die der Name Rembrandt tatsächlich nicht zu hoch gewählt erscheint und selbst schwächere Teile im Bilde, wie der hölzerne Schimmel am linken Bildrand, können gegenüber so viel fesselnder Schönheit die Autorschaft Rembrandts nicht ins Wanken bringen. Das kleine Bild wird jedem erfahrenen Betrachter sehr rasch vertraut, es schlägt viele Motive an, die dem Meister auch noch in seiner reiferen Zeit Probleme gestellt haben.

Im Maihefte des »Burlington Magazine« veröffentlicht Claude Phillips das Bild in einer sehr schönen Gravüre und verbreitet sich darüber des Genauen. *Alfred Mayer.*

AUSSTELLUNGEN

× Auf der **Großen Berliner Kunstausstellung** wurden die von der *Stadt Berlin* gestifteten *Ehrenpreise* im Gesamtbetrage von 12000 Mark den Malern Willy Hamacher und Franz Türcke, dem Bildhauer Artur Lewin-Funcke und dem Graphiker Martin Hönemann zu gleichen Teilen zugesprochen. — Von den durch die Kommission für die Ausstellungslotterie angekauften Werken wurde am 7. Juli eine

treffliche Marmorplastik von Paul Zeitler: »Der Steinadler« *gestohlen*. Der Dieb, der seine Tat unbedingt von langer Hand vorbereitet haben muß, ist bisher noch nicht ermittelt. Das entwendete Kunstwerk ist das gelungenste Stück der hübschen kleinen Serie von Tierskulpturen, durch die der junge Berliner Bildhauer in der diesjährigen Ausstellung die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatte.

Wien. Am 5. Juni ist im Künstlerhause die »**Große deutsche Kunstausstellung**« durch den Kaiser eröffnet worden. Die warmen Beziehungen zu allem, was deutsch ist, traten auch bei dieser Gelegenheit erfreulich ans Licht. Ausstellerin ist die »Allgemeine deutsche Kunstgenossenschaft«, und dies bestimmt auch den künstlerischen Charakter des Unternehmens Er ist naturgemäß mehr konservativ, als ein von Jahr zu Jahr moderner gewöhntes Publikum sich's heute verlangt. Auch haben die Vereine die bekannten Rücksichten auf so manchen alten Ruhm zu nehmen, der nicht mehr recht Stich hält. Unter den etwa 600 Nummern der Ausstellung findet der Neuheitensucher also nicht viel für seinen Geschmack. Dagegen finden sich alle erdenklichen Nachklänge an Malmoden der siebziger und achtziger Jahre. Unter den älteren Größen steht *Menzel* voran, mit einer reizvollen kleinen Gouache: »Kircheninneres aus Salzburg«. Auch ein Porträtchen von *Knaus* (Frau Generalkonsul Wedekind, in schwarzem Seidenkleide) hat eine Delikatesse, die sich keineswegs abnützt. Gar zu selten taucht in der Ausstellung der Drang auf, einem modernen Problem von Licht und Farbe nahezukommen. Das gelungenste Bild dieses Schlages ist von *E. Eltze* in Charlottenburg, ein Mädchen in Nachttoilette, von unten her beleuchtet, unter all dem Husch-Husch der Imponderabilien; das beste moderne Bild der Ausstellung. Ein »Sommerabend« von *Max Pietschmann* (Dresden), von dem auch treffliche Radierungen, ist eine sogenannte »Blaue Stunde«, oder wenigstens ein achtbarer Versuch dazu. *Hans Adolf Bühler* (Rom) hat ein großes Temperabild: »Nibelungen«, drei Aktfiguren en face sitzend vor heller Landschaft. Das ist der neurömische Freskotraum aus der Stilsphäre der Karl Hofer, Hermann Haller u. a., in einem wandgrundfähigen Zementton stilisiert, jedenfalls sehr zu beachten. Unter den Impressionismen möchte ein »Isartal bei Tölz« von *Viktor Freudemann* (Berlin) als kraftvoll hervorzuheben sein. Die Wiener Kunst, die genossenschaftliche nämlich, nimmt in der Ausstellung den ihr gebührenden Platz ein und hält der Umgebung mehr als Stand. Einige neue Porträts *(Adams)* und Büsten wären besonders hervorzuheben.

Ludwig Hevesi.

× Im Reichstagsgebäude zu Berlin wird im Herbst eine **Ausstellung französischer Künstler** stattfinden.

Ende dieses Monats wird in **Interlaken** die **erste internationale Kunstausstellung in der Schweiz** eröffnet werden, veranlaßt durch die großen Erfolge, welche Schweizer Künstler in letzter Zeit auf anderen internationalen Ausstellungen davongetragen haben.

SAMMLUNGEN

× Im **Berliner Kunstgewerbemuseum** ist die **Neuordnung**, die Direktor Otto v. Falke in die Wege geleitet hat, zurzeit bereits in etwa drei Vierteln der Sammlungen durchgeführt. Man hat zunächst durch einfache äußerliche Hilfsmittel, wie weiß getünchte Decken und helle Wandbespannungen, eine bessere Belichtung erzielt und die unruhigen Hintergründe ruhiger gestaltet. Der Bestand der ausgestellten Gegenstände ist sorgsam gesiebt und verringert worden, um nun um so sicherer durch Qualität zu wirken. Die modernen Stücke sind in einem Saale des jüngsten Kunstgewerbes vereinigt, von dem noch zu sprechen sein wird. Auch sonst sind die technischen Gruppen, wo es sich nicht um Sammlungen handelte, die man als ein Ganzes erhalten wollte, aufgelöst und ihre Teile in die entsprechenden historischen Abteilungen eingeordnet worden. Ferner sind die Nachbildungen, die eigene Räume erhalten haben, jetzt von den Originalen geschieden.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 31. 20. August.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

Die nächste Nummer der Kunstchronik, Nr. 31, erscheint am 10. September

LUDWIG JUSTIS »GIORGIONE«[1]

VON KARL WOERMANN

Das Erscheinen eines neuen zweibändigen Werkes über Giorgione, den großen Schöpfer der venezianischen Kunst des 16. Jahrhunderts, der zu den Bahnbrechern unseres ganzen modernen Kunstempfindens gehört, ist unter allen Umständen ein Ereignis in der Geschichte der Kunstwissenschaften; und wenn dieses Werk von einem als Kenner und Forscher bereits so vorteilhaft bekannten Kunstschriftsteller wie Ludwig Justi, dem Neffen unseres Altmeisters Karl Justi, herrührt, so wird man von vornherein geneigt sein, es als *freudiges* Ereignis zu begrüßen. In der Tat ist Ludwig Justis Giorgione ein gutes, ein gründliches und sogar ein lesbares Buch. Als *abschließendes* Werk über den großen venezianischen Maler aber kann es und will es auch offenbar nicht angesehen werden. Dazu wirft es zu viele Fragen auf, die noch nicht beantwortet werden können, dazu versieht es selbst noch allzuviele Bildertaufen auf Giorgiones Namen mit einem leichteren oder schwereren Fragezeichen, dazu wird es vielleicht sogar etwas zu sehr von der ausgesprochenen Eigenart der persönlichen Ausdrucksweise seines Verfassers getragen.

Aber gerade die Ehrlichkeit, mit der es das noch Unsichere, selbst so weit der Verfasser es mit großer Lebhaftigkeit verficht, noch als unsicher erkennen läßt, nimmt für das Buch ein; den gegenwärtigen Stand der Giorgione-Forschung spiegelt es jedenfalls anschaulich wieder; und seine eigenartige Anordnung, die den Leser die Entwicklung der Anschauungen Justis mitmachen und miterleben läßt, hält uns von Anfang bis zu Ende in Atem.

Vor allen Dingen ist es Justi darum zu tun, dem Helden seiner Darstellung seine richtige Stelle in der Entwicklungsgeschichte der venezianischen, ja der italienischen Kunstgeschichte anzuweisen — oder vielmehr zu lassen. Denn Justi tut wohl daran, nicht an Giorgiones offensichtlichem Verhältnis zur Kunst Bellinis und zur Kunst Tizians zu rütteln, zwischen denen die seine, von so selbständigem Leben sie erfüllt ist, wegweisend in der Mitte steht. Gegen die neulich von einem jüngeren Fachgenossen (Biermann) ausgesprochene Ansicht, daß Giorgione durch seine Eigenart »aus der allgemeinen italienisch-künstlerischen Entwicklung ausscheide« und zu jenen Persönlichkeiten gehöre, »die außerhalb jeder Zeit und aller Gesetze ihre Wege gehen«, spricht doch schon die Tatsache, daß fast alle seine Bilder auch schon anderen venezianischen Meistern zugeschrieben gewesen sind. Eingehend schildert auch Justi den traumhaften, von stillem Feuer durchglühten Grundzug der Kunst des Meisters; aber er legt ein Hauptgewicht auf den Nachweis, wie er sich aus der herberen, härteren, bunteren Art des 15. Jahrhunderts allmählich durch die innige Verschmelzung der von Florenz ausgegangenen freien Formensprache mit der neuen oberitalienischen Helldunkel- und Farbengabe zu jener großen, freien, glühenden venezianischen Kunst des 16. Jahrhunderts emporarbeitete, in der die neuen Formen und die neuen Farben, beide für sich und miteinander, zu unauflöslicher Einheit verbunden erscheinen; und er läßt uns ahnend mitempfinden, daß Giorgione, der kaum 33 Jahre alt wurde, wenn er Tizians Alter erreicht hätte, diesem vermutlich auch in der Entwicklung der Pinselführung zu jener meisterhaften Breite und Wucht vorangegangen sein würde, auf der unsere ganze moderne Malweise beruht.

Daß die freibewegte Formensprache des 16. Jahrhunderts sich von Florenz aus durch die ganze Welt verbreitete, erscheint in der Tat unzweifelhaft; aber auf welchen Wegen diese Verbreitung erfolgt ist, läßt sich hier, wie in einigen anderen Fällen, schwer im einzelnen nachrechnen. Manchmal scheint es, als würden unsichtbare Keime einer neuen Welt- und Kunstanschauung durch die Luft von Ort zu Ort getragen. Daß die Anwesenheit Lionardo da Vincis, Pietro Peruginos und Fra Bartolommeos in Venedig zu dieser Entwicklung beigetragen, mag man zugeben; aber ich möchte es doch nicht einmal so halb umwunden hinstellen, wie Justi, daß Giorgione seine traumhafte Seelenstimmung Perugino, sein Helldunkel Lionardo, die großzügige Linienführung seiner späteren Zeit Fra Bartolommeo verdanke. Jedenfalls kann ich mir nicht denken, daß Giorgione nicht nahezu derselbe Giorgione geworden wäre, wenn der Zufall jene drei mittelitalienischen Meister nicht nach Venedig geführt hätte. Die gegenwärtige, an sich unzweifelhaft begründete »biologische« Richtung der Kunstgeschichte, gegen deren Einseitigkeiten übrigens Justi selbst sich gelegentlich ausspricht, verlangt freilich, daß jede Erscheinung unmittelbar an eine andere, vorausgegangene angeknüpft und aus ihr erklärt werde. Aber der Nachweis, daß das »post hoc« ein »propter hoc« sei, läßt dabei manchmal zu wünschen übrig, und jedenfalls ist jenem jüngeren Fachgenossen, dessen Urteil über Giorgione ich anführte, zuzugeben, daß die Erkenntnis der großen Künstlerpersönlichkeiten dabei leicht zu kurz kommt.

Neu ist in Justis Werk, dessen erster Band den Text, dessen zweiter Band die vortrefflichen Abbildungen enthält, außer seiner ganzen Anlage, zunächst die eindringliche und umfängliche Schilderung des Entwicklungsganges des Meisters, namentlich seines späteren, auf die Darstellung bewegteren Lebens gerichteten Entwicklungsganges. Daß

1) Giorgione, von Ludwig Justi, zwei Bände, Berlin 1908, bei Julius Bard.

der spätere Giorgione bisher vielfach verkannt wurde, namentlich von Crowe und Cavalcaselle und von Morelli, die nur den quattrocentistischen jungen Giorgione anerkannt haben, gehört zu den Hauptsätzen, die Justi verficht. Doch weist er an anderer Stelle mit Recht darauf hin, daß die von Morelli anerkannten Bilder des Meisters sich doch über dessen ganze Schaffenszeit verteilen. Natürlich handelt es sich bei der Beweisführung Justis um die Heranziehung einer ganzen Anzahl von Bildern, die die neuere Kunstgeschichte bis auf Herbert Cooks »Giorgione« dem Meister abgesprochen hatte, während sie hier, der Entwicklungsfolge zwanglos und großenteils überzeugend eingereiht, nicht nur einander stützen, sondern auch das Gesamtbild seines Schaffens vervollständigen und klären wollen. Die Bilderbestimmungen nehmen daher auch in Justis Buch den Hauptraum ein und die richtige Feststellung des Gesamtwerks Giorgiones steht im Mittelpunkte aller seiner Untersuchungen.

Von den Hunderten von Bildern, die noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Giorgiones Namen trugen — sein kurzes Leben hätte sicher nicht ausgereicht, sie alle zu malen — gingen aus der Forschung Cavalcaselles und Morellis, die weit öfter am gleichen Strange zogen, als Morellis Angriffe gegen Cavalcaselle vermuten ließen, nur äußerst wenige als anerkannte Werke des Meisters hervor. Crowe und Cavalcaselle nannten, von den zerstörten Fresken in Venedig abgesehen, nur 11 Bilder als zweifellose Arbeiten Giorgiones. Morelli strich noch 6 von diesen Bildern, fügte aber 14 andere hinzu, erkannte also 19 Bilder des Meisters an. Von diesen 19 strich Berenson (Venetian Painters, 3. Aufl., 1897, S. 100) wieder 4, fügte aber 2 hinzu, so daß 17 echte Bilder Giorgiones übrig blieben. Am weitesten in der Aberkennung ging später Wilh. Schmidt (im Repertorium 1908, S. 115), der eigentlich nur 7 Bilder als eigenhändige Werke des großen Venezianers gelten läßt, und unter ihnen obendrein eines, das Wiener Akademiebild, das von den übrigen Kennern überhaupt nicht genannt wird. Von jenen 19 Morellischen Bildern Giorgiones aber will Gronau in seinen neuen trefflichen »Studien zu Giorgione« (Repertorium 1908, S. 403 ff.) 2 nur als Kopien, 1 überhaupt nicht gelten lassen, fügt jedoch 2 als Kopien nach verlorenen Originalen, 2 andere als ganz oder teilweise eigenhändig hinzu, nennt also im ganzen 18 eigenhändige Bilder des Meisters. Ich darf wohl hinzufügen, daß auch ich mich in Woltmanns und meiner »Geschichte der Malerei« vor 25 Jahren recht zurückhaltend verhielt. Als unbedingt echt ließ ich 12 Bilder Giorgiones gelten, von denen eines inzwischen als Schöpfung seines Schülers Morto da Feltre erkannt worden; aber ich bestritt auch keineswegs die Echtheit von 4 anderen Bildern, die zwar nicht von Morelli, jedoch von Crowe und Cavalcaselle anerkannt wurden und von Cook und Justi alle Giorgione zurückgegeben worden sind. Man sieht, daß die Forscher, die unter dem Einflusse von Morelli und von Crowe und Cavalcaselle standen, 16—19 Bilder Giorgiones gelten ließen. Einen völligen Umsturz dieser Anschauungen, verbunden mit einem völlig neuen Aufbau des Lebenswerkes des Meisters, brachte dann Herbert Cooks 1904 erschienener Band über Giorgione. Cook erkannte nicht nur fast alle Bilder als echt an, die einerseits Morelli, anderseits Cavalcaselle ihm gelassen, und die die alten italienischen Schriftquellen, wie Michiel (Anonimo Morelliano), Vasari und Ridolfi ihm zugeschrieben hatten, sondern fügte namentlich aus englischen Sammlungen noch eine ganze Reihe von Bildern hinzu, die bisher noch niemals Giorgione zugeschrieben worden waren. Cooks Verzeichnis seiner Werke enthält 45 Bilder, die er unbedingt, 22 fernere Bilder, die er frageweise als eigenhändige Werke Giorgiones anerkennt oder doch als Kopien nach verlorenen Originalen auf ihn zurückführt, im ganzen also 67 Nummern!

Auch Venturi hat Giorgione neue Bilder zugesprochen und andere abgesprochen, kann hier aber, da er sich, wie Burckhardt-Bodes »Cicerone«, hauptsächlich nur über die in Italien gebliebenen Bilder des Meisters äußert, nur beiläufig erwähnt werden.

So stand die Giorgionefrage, als Justi sein Werk vorbereitete. Der Pflicht, wenn er ein neues Verzeichnis der Werke Giorgiones aufstellen wollte, alle Bilder, die ihm zugeschrieben wurden oder zugeschrieben werden könnten, selbst aufzusuchen und aufs neue zu untersuchen, war er sich von Anfang an bewußt; und er hat offenbar weder Zeit noch Mühe noch Kosten gescheut, ihr im weitesten Umfange nachzukommen. Seine frischen, anschaulichen Beschreibungen und Schilderungen der Gemälde machen, auch soweit sie nicht nachgeprüft werden konnten, einen recht überzeugenden Eindruck. Justi ist zwar der Ansicht, daß Cook denn doch zu viele Bilder mit Giorgiones Namen in Verbindung gebracht, berichtet auch, daß Cook selbst seither eine Reihe seiner Taufen zurückgezogen habe; und dementsprechend streicht er etwa 14 von den Bildern, die Cook ihm unbedingt zuschrieb, völlig und drückt bei anderen leichte Zweifel aus. Selbst aber fügt Justi teils als nicht oder nur leicht zu bezweifelnde Originale, teils als Kopien, teils als »Ausstrahlungen« so viele neue Werke hinzu, daß sein Gesamtverzeichnis der unbedingt oder bedingt auf Giorgione zurückgeführten Bilder noch erheblich umfangreicher ist, als das Cooksche. Sein Abbildungsband enthält zwar auch nur 67 Tafeln; aber sein Ortsverzeichnis am Schlusse dieses Bandes umfaßt, selbst nach Abzug der wenigen hier verzeichneten Bilder, die Justi völlig ausgeschaltet sehen will, doch noch ungefähr 90 Nummern, die er zu Giorgione in nähere oder fernere Beziehung setzt.

Indessen werden wir gut tun, uns zunächst nur an die Gemälde zu halten, die Justi selbst als gesicherte, eigenhändige Werke bezeichnet. Als solche nennt er in dem Verzeichnis des ersten Bandes (S. 278, 279), das sie ihrer Entstehungszeit nach ordnet, von den untergegangenen Fresken abgesehen, doch nur 32; und auch von diesen fallen bei genauerem Zusehen noch 7 aus; denn in bezug auf den »Sturm« der Akademie zu Venedig, den Cavalcaselle *und* Morelli Giorgione absprachen und selbst Cook nicht beurteilen zu können erklärte, wird doch zugegeben, daß drei verschiedene Hände in ihm sichtbar und selbst die von Giorgione herrührenden Stellen von Bordone übermalt sind. In bezug auf die »Pietà« in Treviso, die hier zum ersten Male, seit Crowe und Cavalcaselle sie beseitigt, wieder unter Giorgiones Werken erscheint (selbst Cook erwähnte sie nicht einmal), wird ein annähernd ähnlicher Zustand festgestellt. Vier andere Bilder, die in diesem Verzeichnis als unbedingt echt erscheinen, der »David« in Wien, der »Hirtenknabe« in Hampton Court, der »Bravo« in Wien und der »Fugger« in München, werden im Text und selbst neben ihren Abbildungen im zweiten Bande doch nur mit Vorbehalten auf Giorgione zurückgeführt; und in bezug auf das erst von Justi nachgewiesene, aber auch wirklich *nachgewiesene* Selbstbildnis in Braunschweig wird es doch als wahrscheinlich hingestellt, daß es nur eine Kopie nach dem verlorenen Originale sei. Es bleiben demnach doch nur 25 Bilder übrig, die Justi selbst für unbedingt echt und eigenhändig erklärt.

Es ist mißlich, einem verdienten Fachgenossen, der die Mühe nicht gescheut hat, ehe er an die Ausarbeitung seines Buches ging, Hunderte von Bildern, die in ganz Europa verstreut sind, aufzusuchen und zu vergleichen, vom Schreibtisch aus vorzurechnen, in welchen Fällen man

der gleichen und in welchen man anderer Ansicht ist, als er. Eigentlich müßte der Kritiker, ehe er sich vernehmen ließe, alle diese Bilder nochmals selbst aufsuchen und nachprüfen. Aber wenn das verlangt würde, würden wohl überhaupt nur wenig Bücher besprochen werden können. Von jenen 25 Bildern, an die ich mich halten will, habe ich seit dem Erscheinen von Justis Werk nur einen Teil wiedergesehen, kenne ich einige wenige, wie die beiden frühen Bilder der Sammlung Conway, überhaupt nur aus den Nachbildungen. Aber eigene Erinnerungen und Notizen, gute Abbildungen und selbst die Überredungskunst eines ernst zu nehmenden Kenners sind doch nicht zu unterschätzende Hilfsmittel. Auf diesen Hilfsmitteln ruht auch mein Urteil über diejenigen jener 25 Bilder, die ich im letzten Jahre nicht wiedergesehen habe. Im allgemeinen glaube ich, daß Justis Urteil über diese 25 Bilder zutrifft. Von den 9 frühen Bildern, die Justi als die »Allendale«-Gruppe zusammengestellt hat, bezweifle ich höchstens die Petersburger Madonna in der Landschaft, die mir zu lahm für Giorgione zu sein scheint. Von den späteren Bildern wage ich das männliche Bildnis in Temple Newsam nicht nach der Abbildung zu bestimmen. Im übrigen aber bleibe ich dabei, mit Cavalcaselle und Justi das Konzert des Palazzo Pitti, mit Morelli und Justi die »Pastoralsymphonie« (Cook) des Louvre als Schöpfungen Giorgiones anzuerkennen, ja, ich bin, nachdem ich das Bild vor kurzem wiedergesehen, sogar geneigt, mit der Überlieferung und Justi in der Madonna mit Heiligen des Louvre eins der letzten Bilder des Meisters zu erkennen. In bezug auf den »Sturm« in der Akademie zu Venedig und die »Pietà« in Treviso, gegen die ich mich bisher völlig ablehnend verhalten habe, bin ich zufrieden, daß man mir nicht zumutet, in ihrer jetzigen äußeren Erscheinung Giorgiones Hand zu erkennen; in bezug auf den »Bravo« in Wien und den »Fugger« in München, freue ich mich einstweilen, anerkannt zu sehen, was ich stets behauptet habe, daß ein so schwacher Meister, wie Cariani uns in seinen beglaubigten Bildern erscheint, sie unmöglich gemalt haben kann. In bezug auf den »Aeneas« in Wien und die »Hypfipile« bei Giovanelli in Venedig, diese beiden köstlichsten erhaltenen Urkunden des künstlerischen Empfindens unseres Meisters, gestehe ich, daß sie mir durch Wickhoffs entlegene mythologische Deutung fast verleidet werden könnten. Ich neige mehr dazu, diese papieren wirkenden Deutungen mit Gronau abzulehnen, als sie mit Cook und Justi weiter zu verbreiten. In bezug auf die zwischen Giorgione und dem jungen Tizian, seinem Schüler, strittigen Bilder, wie das weibliche Bildnis bei Crespi in Mailand, die Zigeunermadonna in Wien und den »Ariost« in London, scheint mir Justis Zurückhaltung durchaus gerechtfertigt. Hoffentlich wird er bis zur Vollendung seines Buches über Tizian, das er in Aussicht gestellt hat, in der Lage sein, sich und uns Klarheit darüber zu verschaffen. Sehr groß ist meine Hoffnung in dieser Beziehung freilich nicht. Gewisse Fälle werden ihrer Natur nach ewig streitig bleiben. Persönlich neige ich mehr dazu, diese Bilder Tizian zu lassen.

Außerordentlich klein ist die Anzahl der Bilder, die Justi im Gegensatz zu Cavalcaselle oder zu Morelli verwirft. Daß das Gemälde der »Drei Lebensalter« im Palazzo Pitti weder von Lotto noch von Giorgione, sondern, wie Mary Logan wahrscheinlich gemacht, von Morto da Feltre herrührt, erkennt Justi mit den meisten neueren Forschern an. Nicht völlig aber verstehe ich, daß Justi den zwar von Cavalcaselle bezweifelten, doch nicht unbedingt für unecht erklärten, dagegen von Morelli, Berenson, Cook, Gronau usw. anerkannten »Malteserritter« der Uffizien aus Giorgiones Werk gestrichen hat, um ihn eher Tizian zuzuschreiben. Jedenfalls bin ich mit Gronau der Meinung, daß die Bestimmung des Damenbildnisses der Galerie Borghese mit der dieses Uffizienbildes steht und fällt. Diesem Damenbildnis aber, das Justi unbedenklich in sein engeres Verzeichnis (Bd. I, S. 278 u. 279) der Gemälde Giorgiones aufgenommen hat, setzt er doch auch im Texte nur ganz leichte Bedenken entgegen.

In bezug auf unsere herrliche Dresdener Venus, die jedoch nicht, wie Justi (S. 32) meint, von Holz auf Leinwand übertragen, sondern gleich auf Leinwand gemalt ist, möchte ich noch einmal hervorheben, was erst in den letzten beiden Auflagen meines Galeriekatalogs hervortritt, übrigens von Justi keineswegs übersehen worden ist, daß das von Hantzsch erst 1902 veröffentlichte Gemäldeverzeichnis von 1707 unser Bild im Gegensatz zu dem Inventar von 1722, das es als Tizian aufführt, noch ausdrücklich als Original von Giorgione bezeichnet.

Auf die zahlreichen übrigen Bilder einzugehen, die Justi teils als verdorbene Gemälde Giorgiones, teils als Kopien nach verlorenen Originalen des Meisters, teils als Schulbilder ansieht, teils aber auch nur frageweise zu ihm in Beziehung setzt, würde mich hier zu weit führen. Nur die Möglichkeit, daß Giorgione die berühmte Herodias der Galerie Doria in Rom gemalt habe, will mir nicht einleuchten. Im allgemeinen aber wird man den ausführlichen Besprechungen und Beurteilungen Justis Vertrauen entgegenbringen. Justi hat eine große Gabe, seine Ansichten sachlich und dialektisch zu stützen.

Natürlich findet Justi im Verlaufe seiner ausführlichen Darstellung oft genug Gelegenheit, sich auch über allgemeine kunstgeschichtliche Fragen zu äußern. Völlig unterschreibe ich, was er gegen die neuere Methode, die Kunstgeschichte von der Künstlergeschichte loszulösen, ausführt. »Immerhin«, sagt er (Bd. I, S. 289), »bleibt es eine Tatsache — trotz der modernen Versuche, die Welthistorie in eine plebejische Statistik aufzulösen —, daß die Geschichte von Persönlichkeiten gemacht wird, und am meisten natürlich auf den persönlichsten Gebieten: Religion und Kunst«. Selbstverständlich freilich darf man auch die Künstlergeschichte nicht aus der Kunstgeschichte loslösen. Ebenso einverstanden bin ich mit seiner Abwehr der Bestrebungen, den Inhalt der Kunstwerke aus ihrer Bewertung so gut wie völlig auszuschalten. »Inhalt ohne Form«, sagt er (S. 304), »ist kein Kunstwerk«, »Form ohne Inhalt ebensowenig«. Weniger überzeugt mich seine grundsätzliche Verteidigung (S. 14 u. 307) der modernen Anschauung, die der Landschaft und dem Himmelsstrich eines Kunstbezirks jeden Einfluß auf die Ausbildung besonderer Kunstrichtungen abspricht. Schon die prächtige Beschreibung, die er selbst (S. 341) von der Darstellung des Himmels und der Luft in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts gibt, beweist eigentlich das Gegenteil. Daß die Farbenpracht der venezianischen Kunst durch die Lage Venedigs als solche bedingt ist, wird niemand behaupten. Nur die Handelsbeziehungen Venedigs zu dem farbenreichen Osten sind mit Justi dafür anzuführen. Daß aber die träumerische weiche Seelen- und Farbenstimmung in Giorgiones Bildern mit der landschaftlichen Stimmung zusammenhängt, die Venedig beherrscht, führt ja auch Justi selbst (S. 307—308) vortrefflich aus: »Statt des lebhaften, scharfkantigen aber feststehenden Farben- und Lichtspiels florentinischer Gassen die zarte, ruhige Spiegelung der Kanäle, das ewige Fluktuieren feinster Nuancen, das Flimmern der Reflexe auf den Marmorfassaden; statt der nahegerückten, engabschließenden Gebirgsmassen die stille weite Lagune, über der nur an klaren Tagen die fernen Höhenzüge wie verträumt auftauchen.« Die Meinungsverschiedenheit scheint also nur grundsätzlicher Natur, tatsächlich scheinen wir der gleichen Ansicht zu sein.

Justis »Giorgione« ist, wie schon bemerkt worden, ein lesbares Buch. Es ist ungemein frisch und flott, manchmal sogar lustig geschrieben. Schade nur, daß man über so viel entbehrliche Fremdwörter stolpert, die den Stil des Buches meiner Empfindung nach uneben machen. Ich weiß ja, daß unsere wissenschaftliche Sprache keineswegs aller Fremdwörter entraten kann, und es ist mir längst bekannt, daß unsere jüngeren Fachgenossen ohne Ausdrücke wie Oeuvre, Sentiment, Vente, Attribution usw. nicht auskommen zu können meinen. Aber verschönern tut das ihr Deutsch sicher nicht; und Justi geht in der fast mühsam wirkenden Übersetzung guter deutscher Hauptwörter, Zeitwörter und Eigenschaftswörter ins Fremdsprachige weit über das leider bereits üblich Gewordene hinaus. Sagt man denn wirklich irgendwo in Deutschland (S. 81): »Es ist *publik*, wie Michelangelo für die sixtinische Decke ein ganz anderes Programm durchsetzte, als man *intendiert* hatte«?» und empfindet wirklich jemand die Überschrift »Der Aspekt«» den Justi seiner Einleitung gegeben, als besonders anschaulich oder beziehungsreich? Mir klingt es wie die Gelehrtensprache, die man in Deutschland vor 160 Jahren schrieb.

Ich will nicht weiter darauf eingehen. Ich weiß ja, daß Justi der Schule entwachsen ist, und ich sehe auf jeder Seite seines Buches, wie gut er im übrigen die deutsche Sprache beherrscht. Ich darf nur nicht verschweigen, daß sein lesbares schönes Buch ohne jene Steine des Anstoßes für mich und wahrscheinlich für viele andere Leser *noch* lesbarer und schöner sein würde.

Der wissenschaftlichen Bedeutung des Werkes aber tut das natürlich keinen Abbruch. Jedenfalls gehört es zu den besten kunstwissenschaftlichen Büchern, die in den letzten Jahren in Deutschland erschienen sind.

DRESDENER AUSSTELLUNGEN

Dresden hat in diesem Jahre neben einer umfassenden Internationalen Photographischen Ausstellung zwei kleinere Kunstausstellungen: eine Aquarell-Ausstellung, die der Sächsische Kunstverein veranstaltet hat, und die erste Ausstellung der Dresdener Kunstgenossenschaft im eigenen Hause. Die bedeutendere von beiden ist die Aquarell-Ausstellung: sie umfaßt 745 Kunstwerke von 322 Künstlern, darunter 86 Skulpturen, im übrigen sind neben den Wasserfarben auch Pastell, Tempera und farbige Zeichnung vertreten. Die Ausstellung ist einigermaßen international, denn außer Deutschland sind auch etwas stärker Österreich-Ungarn, Holland, Belgien, Frankreich und Großbritannien sowie mit vereinzelten Künstlern auch Italien, Schweden und die Schweiz vertreten. Dresden hat in den Jahren 1887, 1889 und 1892 drei Aquarell-Ausstellungen gehabt, die über den Mangel an akademischen Ausstellungen hinweghelfen mußten. Namentlich die erste von diesen war epochemachend, einerseits indem sie zum erstenmal in Dresden die impressionistische Richtung vorführte und anderseits, indem sie eine ganz ungeahnte Entwickelung der Aquarellmalerei über die reine Lasurfarbentechnik hinaus offenbarte, die sehr überraschend wirkte. Solche Überraschungen bietet die gegenwärtige Ausstellung nicht mehr, denn wir sind nunmehr längst daran gewöhnt, große Aquarelle zu sehen, die an Kraft und Tiefe der Farben mit Ölbildern wetteifern, und von stilistischen Grenzen der Wassermalerei, die 1887 mit viel Nachdruck betont wurden, redet kein Mensch mehr. Das Niveau der Ausstellung darf als ziemlich hoch bezeichnet werden; geringwertige, wenigstens technisch niedrig stehende Leistungen sind kaum vorhanden, so daß die Ausstellung als Ganzes sehr erfreulich wirkt, zumal da auch die Räume des akademischen Ausstellungspalastes durch den Architekten *Martin Pietsch* in sehr vorteilhafter Weise umgestaltet worden sind.

Dresden ist naturgemäß unter den neunzehn deutschen Städten, aus denen die Ausstellung beschickt wurde, am stärksten vertreten, einige hervorragende Künstler, wie Bantzer und Sterl, fehlen leider. Dafür hat *Gotthardt Kuehl* in einem besonderen Kabinett eine ganze Reihe seiner pikant gemachten Innenräume aus alten Kirchen und Häusern ausgestellt, von *Eugen Bracht* sehen wir ein klares Bild der Riffelalp, von *Wolfgangmüller,* dem phantasiereichsten und eigenartigsten unter den jüngeren Künstlern Dresdens, ein fremdartig reizvolles Frühlingsbild aus dem Erzgebirge, wie auch Kuehls Schüler *Artur Bendrat* (Danziger Fischmarkt), *Johannes Ufer* (Klassikersaal der Kgl. Bibliothek im Japanischen Palais zu Dresden) und besonders *Siegfried Mackowsky* (Frauenkirche im Schnee und Inneres) ein tüchtiges Können bekunden. Von *Otto Fischer* finden wir ein vorzügliches großgesehenes Stilleben und eine ausgezeichnete Parklandschaft.

Unter den Münchnern ragt *Hans von Bartels* durch seine glänzende Virtuosität hervor, die keinerlei Grenzen und Schranken der Wasserfarbentechnik kennt. Man staunt über die leuchtende buntschillernde Farbenpracht in dem Bilde der bretonischen Bäuerin, die in ihrem Bette dicht an dem schmalen Dachfenster liegt — ein Farbenkunststück, das nicht so leicht überboten werden kann. Weniger virtuosenhaft aber ebenso glänzend in der Technik ist sein Meeresbild: Die unendliche Ferne. Höher als diese Bilder schätzen wir aber eine feine hügelige Landschaft von *Toni Stadler,* den Herbst am Chiemsee von *Rudolph Sieck* und *Richard Kaisers* Landschaft aus Mittelfranken — Bilder aus einem Gusse, in gesättigter ruhiger Stimmung ohne eine Spur sich vordrängender Virtuosenkunst. Hierzu kommen ungefähr 25 Bildnisse aus dem Nachlaß von *Franz von Lenbach,* über die nichts Neues zu sagen ist. Es hätte wohl genügt, wenn man die besten — etwa Miß Melbor mit ihrem Hund, Coquelin d. Ä. und einige andere ausgewählt hätte. Diese Lenbachschen Bildnisse nehmen gemeinsam mit einigen dreißig farbenfrischen Landschaftsskizzen von *Hermann Prell*-Dresden den ganzen Vorraum ein. Von München sind natürlich endlich auch eine Reihe der Zeichner der Jugend und des Simplizissimus, wie *Preetorius* und *Weißgerber,* vertreten.

Berlin hat einige ausgezeichnete Bilder geschickt, so *Arthur Kampfs* Verschämtes Modell, das sich durch die kraftvolle Haltung der Farbe auszeichnet, ein flott und sicher hingesetztes Gastzimmer mit gedecktem Tisch von *R. Richter* in Charlottenburg, den wir zum ersten Male in Dresden sehen, die Ansicht der Stadt Dordrecht, Holländisches Mädchen und An der Fähre von *Hans Herrmann,* alle drei mit der sicheren Beherrschung der Wasserfarben gemalt, die wir an Herrmann gewöhnt sind. Auch *Hans Looschens* pikante Chansonette ist erwähnenswert. *Max Liebermann* endlich hat eine mit kühler Sauberkeit gemalte Nähschule von 1893 und Badende Jungen geschickt und *Ludwig von Hofmann* zwei seiner feinfarbigen Figurenbilder: Hexentanz und das blaue Meer.

Nennen wir noch von den Düsseldorfern *H. Hermanus* (drei fein durchgebildete Kircheninnere), *Eugen Kampf* (Spätherbst) und *Erich Nikutowski* (Ediger an der Mosel), den Worpsweder *Heinrich Vogeler,* der überraschenderweise die Motive zu seinen drei kleinen Bildern aus Ceylon geholt hat, dann die Karlsruher *Hans von Volkmann* (Schwarzwaldwasser) und *Ludwig Dill* (ein ausgezeichnetes Bild, Sturmwind, in ausgesprochener Eigenart), *Ludwig Dettmann* aus Königsberg (Durch die Felder — ein innig umschlungenes Liebespaar in stimmungsvoller Landschaft) und *Hans*

Olde von Weimar, der ein gemütliches Gartenzimmer gemalt hat.

Damit haben wir wohl die wichtigsten Werke der deutschen Abteilungen genannt. Die Österreicher haben, wie dies schon üblich geworden ist, einen eigenen Saal erhalten, den sie auch selbst echt wienerisch mit ausgesuchter Eigenart, schlicht aber wirksam ausgestattet haben. Das Beste, was sie zu bieten haben, und überhaupt auch ausgezeichnet sind die Bilder zu Märchen von *H. Lefler* und *J. Urban* — phantasievoll, heiter und geschmackvoll, wie man sich's nur wünschen kann. Raffinierter Geschmack ist überhaupt das Kennzeichen der Wiener Kunst. Da ist von *F. Schmutzer* eine gute Ansicht von Antwerpen, von dem verstorbenen *Rudolf von Alt* ein feines Bild der Votivkirche in Wien, von *O. Roux* ein Motiv aus Gföhl in Niederösterreich und eine Pferdestudie. Auch *F. Michl, L. F. Graf, F. Simon, W. Hampel, A. Roth* und *J. Mehoffer*, der sich in primitiver Stilistik gefällt, helfen erfolgreich das wienerische Gesicht dieses Saales bilden.

Unter den Ausländern sind besonders einige Belgier und Holländer mit charakteristischen Stücken vertreten: man sieht unter anderen ein exzentrisches Aquarell — Englische Brücke in Arles — von *van Gogh*, einige zarte symbolistische Frauenköpfe von *F. Khnopff*, das lebensvolle Bild einer Holzsammlerin von *Henry Luyten* und ein farbenkräftig frisches Bild eines Waisenmädchens von *Nicolas van der Waay*. Feine malerische Werte in grau hat die Kirchenecke von *A. Delaunois* in Löwen. Auch *Baseleers* Marinen sind erwähnenswert, nicht minder der sehr lebendig hingesetzte Kesselputzer von *J. Leempoels*. Gute französische Kunst sehen wir dann in der feinfarbigen Mühle von *E. Vuillard*, in dem Flötenspieler von *Gaston La Touche;* auch *Boutet de Monvel* sowie die Pointillisten *Cross* und *Signac* sowie *Raffaeli* sind angemessen vertreten. Endlich nennen wir noch die beiden Schotten *J. Whitelaw-Hamilton* und *Cameron* (Abendschatten), den Schweden *Larsson* und die beiden Ungarn *Z. Vareeß* und *J. Vida;* von jenem stammt ein temperamentvoll gemaltes Mädchen vor dem Spiegel, von diesem ein treffliches Selbstbildnis.

Auch die *Plastik* ist mit einigen kleineren Werken, mehr zur Dekoration der Säle, herangezogen. Im ganzen ist es eine Ausstellung, bei der der Kunstfreund von Geschmack auf seine Rechnung kommen wird.

Die zweite diesjährige Dresdener Ausstellung beschränkt sich auf die *Dresdener Kunstgenossenschaft* und wenige eingeladene Ehrengäste. Sie zeigt, daß das Klubhaus dieser ältesten Dresdener Künstlervereinigung sich auch zu Ausstellungen ganz vortrefflich eignet. Die Räume bilden ein angenehm geschlossenes Ganzes, sie sind abwechselungsreich und wohl belichtet, so daß man die Ausstellung mit Vergnügen und ohne Ermüdung durchwandelt. Bei der Umgestaltung der Räume für die Ausstellung hat der Architekt *Bitzan* ein bemerkenswertes Geschick bewiesen; zwei kleinere Räume haben die Architekten *von Mayenburg* (Gartensalon) und *Voretzsch* (Bibliotheksraum) eingerichtet. Zwei eigenartige sehr wirksame dekorative Gruppen in Sandstein, die über dem Portal angebracht sind, stammen von *Heinrich Wedemeyer*, andere dekorative Skulpturen im Innern von *R. Guhr* und von dem Architekten *Martin Pietsch* (Wandbrunnen). Unter den ausgestellten Gemälden herrscht ein gewisses anständiges Mittelmaß, über das nur einzelne Werke hinausgehen, darunter ein ausgezeichnetes älteres Bildnis und ein gutes jüngeres Bildnis von *Paul Kießling*. Von dem verstorbenen *Leon Pohle* sieht man hier zum ersten Male öffentlich die Bildnisgruppe der königlichen Prinzen von 1884. Andere tüchtige Bildnisse stammen von *Friedrich Heyser* und *J. Mogk*. Besonderes Interesse beanspruchen sodann zwei große Gemälde von *Richard Müller*, der offenbar im letzten Jahre energisch bemüht gewesen ist, seiner unfehlbaren Zeichenkunst auch malerische Werte zuzugesellen. Er hat eine Danae und einen lebensgroßen weiblichen Akt — Die Wahrheit genannt — in rotglühendem Lichte gemalt. Bei der Danae ist er über eine allzu künstlich wirkende Buntlichtfarbigkeit nicht hinausgekommen während der Körper an sich ganz vorzüglich modelliert ist Der stehende weibliche Akt ist in jeder Hinsicht noch besser, ja meisterlich durchgebildet und bis auf den nicht ganz erfreulichen Farbton auch geschickt gemalt. Nennen wir von den übrigen Gemälden wenigstens noch *Fischer-Gurigs* frisches Bild Am Brunnen, von *Schlippenbachs* Winterbild, *Max Pietschmanns* Abend an der Elbe und die Landschaften von *Bernhard Schröter* in Meißen — nicht zu vergessen der Ehrenmitglieder der Genossenschaft *Anton von Werner* (Selbstbildnis), *Eduard von Gebhardt* (Braut von Loccum) und *Bruno Schmitz* in Berlin (architektonische Entwürfe). In der graphischen Abteilung ist dann noch der bekannte Berliner *Karl Köpping*, bekanntlich ein geborener Dresdener, hervorragend vertreten, neben ihm die Dresdener *Georg Lührig* (Aktstudien), *Richard Müller* und *Richard Jahn* (ein treffliches Bildnis Georg Müller-Breslaus in Schabkunstmanier). Auch einige tüchtige architektonische Zeichnungen von dem schon genannten Architekten und von *Heino Otto* sind erwähnenswert. Unter den Skulpturen ist sogar ein vorzügliches Werk: der in sicherer plastischer Haltung hingestellte Adonis von *Richard König;* nicht minder ansehnlich ist *Artur Seffners* Büste des Geh. Rats Wach in Leipzig.

NEUES AUS VENEDIG

Wieder ist von mehreren Neuerwerbungen für die Galerie der Akademie zu berichten. Interessant ist ein 30 m langer und 1 m hoher bacchischer Fries von der Villa Balbi in Vicenza stammend. Man schreibt denselben Fogolino zu (1470—1548). In flüchtiger Freskotechnik ausgeführt, auf Leinwand übertragen, schmückt er nun jenen Saal, in dessen Mitte Palma Vecchios schönes Gemälde »Santa Conversazione« aufgestellt ist. Der Fries fügt sich mit seiner Farbe vortrefflich in den Raum ein. Das dargestellte Bacchanal ist durch runde Medaillons unterbrochen, auf welchen die Kardinaltugenden dargestellt sind in reizend schönen Kompositionen in älterem Stile, so daß anzunehmen ist, diese Medaillons seien von einer älteren Hand, während Fogolino dann in flüchtiger Weise, wenn auch vortrefflich dekorativ, alles übrige füllte. — Eine weitere Bereicherung der Galerie ist ihr durch Überführung eines großen Deckengemäldes von Paolo Veronese aus dem Dogenpalast geworden. Dies Gemälde, eine »Anbetung der Könige«, schmückte ursprünglich die Decke einer längst verschwundenen Kirche: S. Niccolò della latuza. Dort war es umgeben von den vier Füllbildern der Evangelisten und zwei weiteren Rundgemälden, Darstellungen aus der Legende der genannten Heiligen. — Das große Mittelbild war bei Aufhebung der Kirche im Dogenpalast in die Decke jenes Raumes eingesetzt, in welchem die Schaustücke der Marciana seinerzeit ausgestellt waren. Die vier Evangelistenbilder, als Füllbilder, von unregelmäßigem Format, wurden unbarmherzig zu zwei Bildern umgestaltet, rechtwinklig gerahmt, und der Akademie so übergeben.

Da nun in neuester Zeit die ehemaligen Räume der Marciana umgebaut wurden, so übergab man nun das genannte große Deckenbild ebenfalls an die Akademie, teilte die zwei Evangelistenbilder wieder in ihre ursprüngliche Vierzahl und vereinigte nun diesen ganzen Bilderschmuck an einer der großen Wandflächen des Paolo Veronese-Saales. — Jetzt erst kommen die prächtigen Ge-

stalten der Evangelisten wieder zu ihrer vollen Geltung. Leider fehlt das eine der zwei kleinen Rundbilder. Es soll nach Wien verschlagen worden sein. Infolge der genannten Aufstellung mußten einige kleinere, weniger bedeutendere Gemälde aus der Schule Paolos (Szenen aus dem Leben der hl. Justina) in den Vorrat verwiesen werden. — Ein farbenprächtiges Gemälde des Romanino da Brescia wurde angekauft: eine figurenreiche »Grablegung« mit allen Fehlern und Vorzügen dieses interessanten Koloristen. Durch Verlegung einiger Beamtenzimmer wurden weitere Räume geschaffen zur Aufstellung dieses und anderer neuerworbener Gemälde. Leider ist durch all diese Veränderungen die Benutzung des Katalogs sehr erschwert. Seit Jahren kommt die Galerie nicht zur Ruhe. In einem der genannten Zimmer ist, bis zur Beendigung des Strafverfahrens, die kleine Madonna des Giov. Bellini aufgestellt, welche durch Diebstahl aus Madonna del Orto abhanden gekommen und dann so rasch wieder aufgefunden ward. — Im Dogenpalast hat man endlich Tintorettos Riesengemälde: »Das Paradies« wieder an seine ursprüngliche Stelle gebracht, nachdem die neuaufgeführte Wand genügend ausgetrocknet war. Die Wiederbefestigung war eine große Aufgabe, die jedoch glücklich gelöst wurde.

Am 1. Juni ist denn auch ebenda das neueingerichtete archäologische Museum, im Zwischengeschoß des Palastes, dem Publikum übergeben worden. Es umfaßt nunmehr nicht weniger als 22 Räume. Zugänglich in der früheren Weise, gegenüber dem Portal des großen Konziliumssaales, betritt und durchschreitet man zuerst die Räume, welche die Wohnung des Dogen ausmachte, um dann auf bequemer Treppe in das Mittelgeschoß hinabzusteigen nach den Räumen der ehemaligen Avogaria und anderer Ämter der Republik. Einige dunkle Räume abgerechnet, die Abgüsse enthalten, ist die ganze Aufstellung eine würdige und gut geordnete zu nennen. — Dem langjährigen Provisorium ist ein Ende gemacht und nun kommen die seit Jahren den Blicken entzogenen Antiken endlich wieder zu ihrem vollen Recht. Der neuernannte Direktor, Professor Pelegrini, bereitet gegenwärtig einen neuen Katalog vor. Von ganz besonderem Interesse sind die vielen großen Leinwandgemälde, welche die Wände dieser ehemaligen Amtsräume bedecken und nun hier ihre Auferstehung feiern. Sie sind für die jetzige Generation vollkommen neu, die große Pietà des Giov. Bellini abgerechnet (1474), welche zuzeiten in den oberen Räumen des Palastes aufgestellt war. Im letzten Saale, einst Sala dei Censori, erfreut ein schönes Gesims, auf dessen Fries unzählige kleine Wappen der Nobili auf Gold gemalt sind. Das Reizendste, was sich denken läßt; aus den letzten Zeiten der Republik. *A. Wolf.*

RÖMISCHER BRIEF

Vor kurzem hat die aus drei deutschen und aus drei italienischen Künstlern bestehende Jury für die diesjährige Ausstellung den Müllerpreis dem großen Bilde *Giulio Aristide Sartorios* »*Monte Circeo*« verliehen und somit ist einer erwartungsvollen Debatte von Monaten und Monaten offiziell ein Ende gemacht. Ich sage offiziell, weil der Richtspruch viele Opponenten findet, welche wohl des römischen Meisters Kunst hoch achten, aber das diesjährige Bild nicht gerade als des Preises wert erklären. Ein weiter Strand, ein graues silberiges, mit weißen, leichten Wogenkämmen bedecktes Meer und im Hintergrunde am nebligen Horizont das blaue Circevorgebirge. In dieser Landschaft als Staffage ein Zug schwerer von Büffeln gezogener Karren und einzelne Campagnareiter. Großzügiges Bild; das kann man nicht leugnen, aber wie viel größer würde es wirken, wenn der Künstler es kleiner gemalt hätte, so erscheint es als unnötige Vergrößerung eines kleinen. Unter den anderen Bildern der Ausstellung, die des Müllerpreises als würdig angesehen waren, ist vor allen *Ballas* Quadriptychon auch »*Lebende*« zu nennen. Die vier Bilder mit Darstellungen kranker oder halbverhungerter Menschen kann wohl auf den ersten Blick abstoßend wirken, aber die große Kraft des Künstlers in der Wiedergabe der Körper und des Lichtes wirkt packend. Die gleiche Kraft zeigt Balla in einem schönen Damenbildnis. *Nino Carnevalis* großes Bild der Hochöfen in Terni zeigt im ganzen und in den Einzelheiten die Tüchtigkeit dieses Malers, der es sich vorgenommen hatte, in der Darstellung eines Gegenstandes, dem so viele Künstler schon gehuldigt haben, einen neuen Weg zu finden. Und diese Selbstdisziplin in der Wiedergabe einer modernen Arbeitsszene ist wirklich sehr anerkennenswert. Wie leicht lassen sich meistens die Künstler dabei zu Übertreibungen hinreißen. Carnevali hat die Arbeiter, welche mit den Schmelztiegeln hantieren, nicht wie Helden aufgefaßt und dem von tosenden Maschinen und von Feuergarben angefüllten Raum kein Aussehen gegeben, als wäre es die Grotte des hinkenden Vulkan. Viele nennen das Bild nüchtern und bemerken nicht, daß dieses Gemessene in der Komposition, diese getreue Wiedergabe der Maschinen den großen Reiz der Wahrheit hat. Der aus Eisenplatten gebildete Fußboden, die großen glänzenden Maschinen, der Widerschein des Feuers und das helle, freudige Tageslicht, welches in den stickigen glühenden Fabriksraum dringt, geben ein glänzendes Zeugnis ab von Carnevalis großem malerischen Können und von seiner Gewissenhaftigkeit, welche von jeder in solchem Bilde so leichten Effekthascherei abgesehen hat.

Paride Pascuccis großes Bild *Apostoli* mit der Darstellung der symbolischen Fußwaschung von zwölf Armen gehört zu den allerbesten Stücken der diesjährigen Ausstellung und da es sich um das Werk eines sehr jungen Künstlers handelt und es weit mehr als noch im Keime begriffene großartige Eigenschaften zeigt, so hat die Königliche Kommission sehr recht getan, es für die Nationalgalerie moderner Kunst in Rom zu kaufen. Unsympathisch geleckt, ganz im Sinne der seifigen Carolus Durand-Manier, sind die großen Porträts des piemontesischen Malers *Grosso.* Auch seine Ansicht von San Marco in Venedig, dessen mosaikfunkelnde Fassade im Scheine der untergehenden Sonne aus dem Halbdunkel des Platzes hervorglüht, hat wohl vieles an sich, was eines tüchtigen Künstlers würdig ist, aber befriedigt nicht vollkommen, denn es ist einerseits nicht realistisch genug und anderseits hat es viel zu wenig poetischen Inhalt. Ganz anderer Art sind die landschaftlichen Bilder von *Umberto Prencipe* und *Vittorio Grassi.* Prencipes phantastische Ansichten aus Orvieto und Grassis *Fenster Mélisandes*, ein mittelalterliches Fenster, an

dem die traurige Poesie der vergangenen Zeiten aus jedem Stein, aus jeder Ritze spricht, geben uns so recht den Ton an, den die modernen jungen italienischen Landschafter anschlagen. Ich habe schon öfters bei den Besprechungen dieser alljährlichen Kunstausstellung Gelegenheit genommen, die Leser auf die Tendenz dieser Künstler aufmerksam zu machen, welche es sich vorgenommen, die poetische psychologische Landschaft der Schulen anderer Zeiten wieder ins Leben zu rufen. Überhaupt nimmt jetzt hier die Landschaftsmalerei einen immer wichtigeren Platz ein. Es handelt sich nicht nur darum, daß in den italienischen Kunstausstellungen die Landschaftsbilder immer mehr an Zahl zunehmen, sondern auch darum, daß man die Landschaft als einen wenigstens ebenbürtigen Kunstzweig ansieht und man sie auch da benutzt, wo früher die Figur allein herrschte, wie z. B. als Hintergrund zu den Porträts. Die meisten Landschafter der diesjährigen römischen Ausstellung sind aus der Lombardei und aus den venezianischen Provinzen. *Vivianis* herbstliche Pflanzen und Wasseridylle gehören wohl zu dem Schönsten, was dieser Meister gemalt hat. Um ihn herum stehen *Belloni, Conconi, Grubicy* und *Viner.* Die Reize des schneeigen oberitalienischen Winters haben *Giuseppe Carozzi, Cesare Maggi* in schönen, tiefempfundenen Bildern besungen. Die Ausstellung enthält ein schönes Alpenbild von dem kürzlich verstorbenen piemontesischen Altmeister *Lorenzo Delleani. Plinio Nomellini*, welcher mit *Prencipe* und *Grassi* zu den *sognatori* gehört, stellt ein interessantes Wasserbild aus: Die Seeräuber, in welchem man einen starken nordischen Einfluß bemerkt. *Dante Ricci* aus Rom und der Venezianer *Vettore Zanetti Zilla* lenken ihre Landschaften mehr in dekorative Bahnen. Feine intime Landschafter sind *Maurizio Barricelli*, *Paolo Ferretti* und *Matteo Lovatti. Arturo Noci* stellt einige elegante, aber etwas süßliche Porträts aus. *Innocenti* und *Coromaldi* haben dieses Jahr die Ausstellung ihrer Vaterstadt vernachlässigt.

Was die Beteiligung der fremden Künstler betrifft, so ist sie zahlreicher als sonst gewesen und besonders die Schwarzweißabteilung enthält Blätter aus aller Herren Länder.

Von der jungen russischen Schule erscheinen dieses Jahr in der Ausstellung *Konstantin Somoff* und *Igor Grabar. Somoffs* elegante karikaturenhafte Kompositionen geben so recht noch ein Bild aus der Zeit, wo die russische Kunst im Schlepptau der anderen europäischen Kunstschulen stand, während *Grabars* farbenleuchtende Bilder etwas urwüchsiges, aber gesund vorwärtsstrebendes Wollen zeigen. Auf einem Bild eine alte Frau mit zwei Eimern auf den Schultern, welche mit großen Schritten auf einer bereiften Straße dahinzieht, unter einem hellen, von großen rosigen Wolken gestreiften Abendhimmel. Ein anderes Bild stellt nicht etwa einen Tisch dar, sondern ein blaues Teetuch mit etlichen darauf zerstreuten rotbackigen Äpfeln. Zu den feinsten Sachen der Ausstellung gehört des Schweden *Hesselboms* Sonnenuntergangsbild mit zarten Lichtwirkungen auf Land und Wasser. Aus Holland stellen *B. J. Blommers* und *Philip Zilken* aus. *Charles Cottets* St. Johannisfeuer gehört mit zu den kräftigsten Bildern. Nicht zu vergessen ist die spanische Gruppe mit den farbenfreudigen Bildern *Josè Benlliures* und seiner Schüler *Ortiz*, *Zaragoza* und *Noguè.* Von den Deutschen, welche voriges Jahr, da der Müllerpreis einem deutschen Maler zufiel, die Ausstellung mit interessanten Bildern beschickt hatten, sind dieses Jahr nur einige in Rom lebende Künstler erschienen. Darunter sind besonders bemerkenswert *Max Röders* großzügige Landschaften, *Nöthers* kräftiges Porträt Björnsons und zwei Bilder von *Hermann Urban;* eine schwerfällige, aber interessante Darstellung eines verlassenen Campagnawinkels im Zeichen der Malaria und das *Consilium*; eine Priestergruppe im eifrigsten Gespräch auf einsamem sturmbedrängten Meeresgestade; ein wunderbares Kompromiß zwischen Humor und Ernst. — Zahlreich sind die Deutschen in der Schwarzweißabteilung. Max Liebermann, Klinger, Leibl, Thoma, Oskar Graf, Overbeck, Vogeler haben ganze Serien ihrer Radierungen geschickt und man ist hier voller Bewunderung für die großen Fortschritte, welche die Deutschen in den verschiedenen Techniken gemacht haben.

Neben der deutschen Gruppe ist zunächst die französische die zahlreichste. Die feinhumoristischen Radierungen von Toulouse-Lautrec von Theophile Steinlen, die Zeichnungen von Carrière und Fantin-Lautour. Rodin hat eine feine Radierung mit der kalten Nadel geschickt; einen phantastischen Puttenreigen, Raffaelli einige seiner lebhaften Boulevardbilder. Aus Belgien haben Rassenfosse, Rops, Maréchal, De Groux die Ausstellung beschickt, aus Holland Israels, Graadt van Roggen, Storm von Gravesande und andere mehr. Zu den feinsten Blättern gehörten die scharfen Radierungen von den Engländern Goff, Nicholson und Whistler, während von den Norwegern Munch gute Steindrucke geschickt hat und von den Österreichern Orlik eine Reihe nach japanischem Muster ausgeführter Holzschnitte. Das größte Aufsehen aber erregten die licht- und lebensvollen Radierungen des Finnländers Edgar Chahine und des Schweden Anders Zorn.

Spärlich war dieses Jahr die Sektion für Bildhauer beschickt, aber unter dem Wenigen stand vieles von großem Werte, so z. B. von *Victor Rousseau* einige köstliche Frauenstatuetten, vom Russen *Seraphin Soudbinine* ein Eccehomo und ein sonderbar phantastischer Kopf, in welchem es dem Künstler gelungen ist, die Kraft des menschlichen Denkens bildlich darzustellen. Einige Arbeitertypen von *Jules van Biesbroeck* zeigen, wie sehr die Belgier den Lehren Meuniers nachstreben, und daß Meunier auch in Italien treue Nachfolger hat, zeigen uns die gutmodellierten Plastiken von *Achille Alberti* und *Amleto Cataldi.* Der neuklassischen Richtung, die in Italien jetzt so viel Anhänger hat, und der auch die besten Sachen des Wettbewerbes für den Altare della Patria, von dem ich im vorigen Herbste berichtete, angehörten, ist statt dessen vor allem *Adolfo Apolloni* zuzuweisen, dessen elegante Brunnengruppe *Ven-*

demmia deutlich zeigt, wie in diesem römischen Bildhauer die unsterbliche alte Tradition in voller Blüte wieder auflebt. Es ist nicht die kalte treue Nachahmung der Antike, wie sie Canova und Thorwaldsen betrieben, sondern einfach ein im Sinne des antiken Schönheitsgefühls Durchbilden moderner, lebender Formen. Dieser Richtung gehört unter den jüngeren Künstlern, die ausgestellt haben, auch *Guido Calori* an, der einen riesengroßen, großartig gedachten Diadumenos modelliert hat. Wie in der Malerei, so auch in der Bildhauerkunst verlassen die Italiener immer mehr die Richtung des krassen Naturalismus, zu dem nur noch einige Veraltete halten und der junge geistvolle *Giovanni Prini. Glicenstein* hat gute Porträts ausgestellt von dem Maler Herzemberg und von seiner Tochter, *Hans Lerche* eine Serie von Majoliken, die etwas gar zu phantastisch dekoriert sind, und eine lebendige Statuette des knienden Papstes Pius X. Der alten naturalistischen Richtung und der raschen, vernachlässigten Technik gar zu treu zeigt sich noch immer Graf *Trubetzkoy*, dessen Plastiken aber doch mit ihrer sprühenden Lebendigkeit fesseln.

Dieses Jahr, zum ersten Male nach langen Jahren, hat die Aquarellistengesellschaft sich von der großen Ausstellung zurückgezogen und eine Sonderausstellung eingerichtet im *Casino dell' Orologio* an der Piazza di Siena in Villa Borghese. Die Ausstellung ist schwach ausgefallen, aber es fehlen nicht die wirklich guten Kunstwerke darin. Vor allen die kräftigen mit Aquarellfarben getönten Radierungen von *Attilio Stefanori;* mit gesundem Natursinn im feinen poetischen Gefühl stellt er die wilden Pinienwälder der römischen Küsten dar, und seine Nadel ist ungemein geschickt in der Wiedergabe der interessanten Wolkenhimmel, die sich mit den großen Kronen der Pinien und dem dürren Geäst der winterlichen Laubbäume zu einem phantastischen Bild vereinen. *Sartorio, Noci, Petiti*, *Echena* stellen feine Landschaften aus. In einem Saal sind viele Aquarelle aus dem Nachlaß der beiden verstorbenen Maler *Roberto Bompiani* und *Ettore Rösler-Franz* vereint und Rösler-Franz's junger Schüler *Augusto Scarpelli* zeigt sich seines Meisters würdig durch eine Anzahl von Aquarellen und Kohlezeichnungen, in denen sich sein poetischer Sinn offenbart. *FED. H.*

AUS FLORENZ

Die Uffizien erwarben ein hübsches Kabinettstück in einem kleinen Bildchen, das Conte Gamba dem Lorenzo Leonbruno zuschreibt (Rassegna d'Arte, Februarheft des laufenden Jahrgangs, S. 30 mit Abb.). Das feine, sauber gemalte Werk läßt die verschiedenen Einflüsse, denen der Künstler sich nacheinander hingab (vgl. Gambas Artikel in der Rassegna d'Arte VI, S. 65 u. 90), deutlich erkennen. Es hat ausgesprochen ferraresische Farbentöne (seit 1507 ist Costa in Mantua) und die Figuren gehen auf Mantegna zurück. Die schlafende Nymphe ist die aus dem Moceto-Stich wohlbekannte Figur, die Leonbruno auch sonst verwendet hat, während der hinter ihr kniende Götterbote — er trägt die Attribute des Merkur zugleich mit einem Bischofsstab und der Märtyrerpalme — der Figur des Gottes rechts unten auf dem allegorischen Stich von Zoan Andrea nachgeahmt ist, worauf mich Kristeller hinwies. Gemalt ist es ungefähr wie ein Frühwerk des Correggio.

Wichtiger im historischen Zusammenhang der Galerie ist das zweite Bild, das neu aufgenommen wurde, nicht als Erwerbung, sondern aus altem Bestand, doch bisher in einem Depot verborgen. Es ist ein großes Bild von Rosso, darstellend Moses, der die Hirten vertreibt und den Töchtern Jethros hilft, die Schafe zu tränken. Wahrscheinlich jenes Werk, das nach Vasari für Giovanni Bandini gemalt wurde, obwohl der Autor den Gegenstand als »Moses erschlägt den Ägypter« bezeichnet. Ein allerdings begreiflicher Irrtum, denn man sieht im Vordergrund eine Reihe von Körpern übereinander und einen Mann, der mit Macht dreinschlägt: nur hätte nach dieser Fassung Moses nicht einen, sondern drei oder vier Ägypter getötet. Ein paar Schafe, die über den Körpern sichtbar werden, und die Frauengruppe links führen wohl auf die rechte Deutung. Wie dem aber sei: es ist eines der beachtenswertesten Bilder des reifen Florentiner Cinquecentos und zeigt uns Rosso, dieses Stiefkind unter den Florentinern dieser Epoche, von seiner allerbesten Seite. Man bekommt ihn in Florenz sonst nicht gut zu sehen. Sein großes Altarbild in San Lorenzo ist trotz schöner Einzelheiten nicht recht erfreulich; das große Bild aus Santo Spirito ist im Palazzo Pitti totgehängt (wieviel besser, man hätte es an Ort und Stelle belassen!); und sein herrliches Meisterstück, die »Kreuzabnahme Christi«, ist, weil an entfernter Stelle — im Dom von Volterra — wenig bekannt.

Indem ich versuche, eine Beschreibung zu geben, sehe ich die Aussichtslosigkeit dieses Unternehmens ein. Denn es ist so wild bewegt in den Figuren, die in gesuchten Verkürzungen gegen den Beschauer hin liegen, die Körper und die Gesten greifen so herb und originell hinüber und herüber, daß nur die Abbildung — die ich ein andermal hoffe darbieten zu können — davon eine Vorstellung geben kann. Im reizendsten Gegensatz zu dem Gewirr von Leibern steht eine erschreckte holde Mädchenfigur weiter entfernt. Die Farben sind so eigentümlich und so fein abgewogen — lichtblau, granatrot, dann dunkelblau und dunkelviolett; vorn die hellen Leiber, im Grunde der tief gefärbte Himmel —, daß auch koloristisch diesem Werk ein hoher Rang gebührt. Man sollte endlich einmal diesen merkwürdigen späteren Florentinern etwas Aufmerksamkeit schenken: Botticini, Sellajo und die diversen »Compagni« in allen Ehren!

Für die Sammlung des Bargello wurde von Bardini eine große Holzfigur eines Bischofs, sienesisch gegen 1400, erworben. Sie ist als Skulptur nicht eben bedeutend, ausgezeichnet aber durch die reiche Bemalung, besonders des Gewandes. — Erwähne ich zum Schluß, daß ein Paar Künstler, meist Fremde, für wenige Tage ihre Arbeiten ausstellten — neben trefflichen neuen Radierungen von Goff waren Radierungen von Mazzoni-Zarini und kuriose kleine

Blättchen von Stephan Haweis, sowie der Buchschmuck des Bildhauers Sargent zu einer Auswahl von Gedichten von Keats (Florenz 1906) beachtenswert —, so scheint mir erschöpft, was uns dieses Frühjahr an künstlerischen Novitäten gebracht hat. *G. GR.*

MICHELANGELO-FORSCHUNGEN.

Eine sehr interessante Arbeit »Über einige Werke Michelangelos in ihrem Verhältnis zur Antike« hat *Alois Grünwald* im vierten Hefte des siebenundzwanzigsten Bandes des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses veröffentlicht. Der Umstand, daß die höchst vornehme Zeitschrift nicht gerade in aller Hände ist, wird ein eingehendes Referat der anregenden Studie rechtfertigen.

Zunächst stellt Grünwald Michelangelos Bologneser Engel dem antiken Relief einer leuchtertragenden Nike im Louvre gegenüber. In der Haltung des Körpers, in der Haltung der einzelnen Glieder, in der Anordnung des Gewandes herrscht solche Ähnlichkeit, daß man die Bekanntschaft Michelangelos mit einer Replik des antiken Reliefs anzunehmen hat.

Weniger glücklich dünkt mich der Versuch, den reliefmäßig flächenhaften Charakter und das eigentümliche Bewegungsmotiv des David ebenfalls aus der Benutzung eines Vorbildes heraus zu erklären. Als solches sieht Grünwald eines jener Reliefs an, die von der Donatello-Werkstatt für den Hof des Palazzo Medici geliefert wurden, eine Darstellung von Bacchus und Ariadne, die gewaltig vergrößerte und ins Quattrocentistische umstilisierte Wiederholung der Komposition einer antiken Gemme. Der Bacchus, der dort auf einen Silen gestützt der Ariadne naht, soll für den David vorbildlich gewesen sein. — Von vornherein hat der Gedanke wenig Überzeugendes, das der eigenen Kraft so zuversichtliche Genie, das sich hier an eine Aufgabe wagte, vor der alle anderen zurückgeschreckt waren, hätte sich sklavisch und seinem Werke zum Schaden an ein Vorbild gebunden. Und noch dazu an welches Vorbild; an eine aus einem mehrfigurigen Relief herausgesuchte Figur. Zum Schaden seines Werkes, denn nach Grünwalds Ansicht haben die »Unklarheit des Bewegungsmotivs, der flächenhafte Charakter und die unangenehme Seitenansicht des Davids« eben darin ihren Grund, daß Michelangelo nach einem Relief arbeitete. — Worin bestehen nun die Übereinstimmungen? »Es ist nicht nur die für einen David sonderbar gespreizte Beinstellung, die treulich wiederkehrt; die ganze Zickzacklinie, welche der Körper von den Schultern zu den Hüften, von da zum Ansatz der Oberschenkel und von da wieder herab zu den Füßen bildet, findet sich bei Michelangelo wieder.«

Selbst wenn Verrocchio seinem David keine gespreizte Beinstellung gegeben hätte, würde ich nicht einsehen, warum eine solche für den Goliathbesieger sonderbar sein soll. Zunächst hat sie bei Michelangelos Riesen ihre sehr guten statischen Gründe. Die Beine tragen so sicherer das ungeheuere Gewicht des Oberkörpers. Ferner ist dieses einfache Standmotiv keineswegs selten in der italienischen Kunst vor 1500. Bode hat in den »Florentiner Bildhauern der Renaissance« (p. 332, 333) eine Herkulesstatuette des Bertoldo im Kaiser-Friedrich-Museum als vorbildlich neben dem David Michelangelos abgebildet. Perugineske Sebastiani, beispielsweise derjenige, auf dem im Jahre 1493 für S. Domenico zu Fiesole gemalten Bilde, stehen in ganz verwandter Art. — Daß das Motiv an sich antiker Provenienz ist, wird niemand bezweifeln können; nur war es, als Michelangelo den David begann, bereits so sehr in den Besitz der florentinischen Kunst übergegangen, daß man sich seiner antiken Herkunft vielleicht gar nicht mehr bewußt war, jedenfalls nicht nötig hatte, eine derartig stehende Figur von einem Relief abzuzeichnen.

Was nun die Zickzacklinie des Umrisses anlangt, so mag man bedenken, daß zwei Körper, die gleichermaßen ein Bein zur Seite setzen, notwendigerweise auch im übrigen die gleiche Stellung annehmen müssen. Sie müssen einfach die entgegengesetzte Hüfte ausbiegen, müssen in diese Seite den Schwerpunkt verlegen, müssen demnach auch annähernd die gleiche Umrißlinie zeigen. Abgesehen von der Haltung der Arme. Die Arme reagieren am geringsten auf jene Verlegung des Schwerpunktes in die *eine* Körperseite. Hier läßt das Standmotiv dem Künstler Freiheit, hier wird sich also am ehesten zeigen, ob einer nachahmt oder selbständig schafft. Aber ach! »Die Armstellung des Gottes — konnte Michelangelo nicht für seinen David verwerten«. —

Nun sei aber zugestanden, daß man ein und denselben Kontur recht verschieden wiedergeben kann. Man kann ihn glätten, vereinfachen, in sanften Kurven auf- und niedersteigen lassen und man kann ihn spröde und eckig springen lassen. Das tat Donatello, das tat Michelangelo. Aber beweist das irgend etwas mehr als, daß der David — was man immer hervorgehoben hat — noch ganz im Sinne Donatellos geschaffen wurde?

Die »Schwächen« des David, sein flächenhafter Charakter und die durch diesen bedingte »unangenehme Seitenansicht« erklären sich doch wohl völlig aus den Verhältnissen des Blockes. Michelangelo verpflichtete sich, wie wir wissen, in der Höhe auch nicht einen Zoll preiszugeben. Sollte er da in der Tiefe sinnlos verschwendet haben? Der Block kann nur von geringer Tiefe gewesen sein. — Für die »Unklarheit des Bewegungsmotives« — die ich kaum empfinde (Grünwalds Kronzeuge Wölfflin sagt nur, daß das Motiv »nicht *unmittelbar* verständlich« sei) sollte man doch nichts anderes als die unglückliche Beschaffenheit des bereits angeschlagenen Blockes verantwortlich machen. Das war etwas Unabänderliches, mit dem der Künstler sich abfinden mußte, so gut es ging. Nach Vasari war der Block durch ungeschickte Durchbohrung zwischen den Beinen verdorben. A. Gottschewski (Monatsh. f. Kw. I., S. 302 f.) nimmt an, daß außerdem auf der rechten Seite oben (vom Beschauer aus) zu viel Material weggenommen war. Die »Unklarheit« aber zu erklären als Resultat eines sklavischen Festhaltens an einem recht ungeeigneten Vorbilde heißt meines Erachtens dem Künstler ein recht trauriges Zeugnis ausstellen.

Sehr glaubhaft erscheint mir dagegen Grünwalds Zurückführung des »Matthäus« auf den »Pasquino«. Nicht nur in dem kontrapostorischen Hauptmotiv, auch in den einzelnen Körperformen gleichen sich beide Werke ungemein. Einwandfrei möchte wohl auch die Ableitung einer Figur der »Badenden Soldaten« von einem antiken Feuerbläser in Neapel sein. Völlig schlagend aber ist die Konstatierung einer antiken Gemme in Wien, die eine nackte männliche Figur sitzend mit einer Leier darstellt (nach Grünwald Apollo, die Tiere neben dem Jüngling scheinen mir für Orpheus zu sprechen), als Vorbild für den »Sklaven« links über Joël an der Sixtinischen Decke. Recht problematisch dünkt mich wiederum der Versuch, den »Sterbenden Sklaven« des Louvre mit einem der Niobiden in Verbindung zu bringen. Ganz überzeugend und sehr interessant ist dagegen die Ableitung einer der projektierten Sklavenfiguren des Juliusdenkmals von einem Narkissos des Louvre. Auf der Beckerathschen Zeichnung kehrt die Haltung, das Überschlagen des rechten Beines, das Übereinanderlegen der Arme über den Kopf genau wieder. Bei weiterer Durcharbeitung des Planes

bildete Michelangelo das Motiv allmählich um, wie die bekannte Zeichnung nach Michelangelo in den Uffizien und schließlich ein Blatt in Oxford zeigen.

Ein Wachsmodell des Victoria- und Albert-Museums, in dem Knapp einen Entwurf Michelangelos zum Herkules und Kakus erkennen wollte, wird als durchaus abhängig vom myronischen Diskobol nachgewiesen, womit nach Grünwalds Ansicht die Urheberschaft Michelangelos sehr zweifelhaft wird, denn »erschien das Werk vorher schwungvoll und bewegungsreich, von gedrungener Bildung der Körperformen, so wird man nun von all dem weniger wahrnehmen. Die wuchtig entwickelte Muskulatur des gewaltigen Brustkorbes kehrt nicht wieder, die Modellierung erscheint überall schwächer und kraftloser.«

Endlich stellte Grünwald dem Tonmodell der florentiner Akademie den »Zurückfallenden Gallier« des Dogenpalastes zu Venedig als mutmaßliches Vorbild gegenüber, der »Nacht« der Mediceerkapelle ein antikes Ledarelief (nur in einer Zeichnung des Codex Pighianus der Berliner Bibliothek erhalten), das scheinbar auch Ghiberti für eine liegende Figur auf der »Vertreibung der Händler« an der ersten Baptisteriumstür verwandte.

Grünwald gibt mehr als eine dürre Konstatierung der Abhängigkeit michelangelesker Werke von der Antike. Ihm dient der Vergleich von Vorbild und Nachbildung dazu, die Eigenart Michelangelos schärfer zu beleuchten.

Einen sehr aufschlußreichen Aufsatz über die »Zeichnerischen Gepflogenheiten bei Michelangelo mit einem Anhang über Signorelli und Correggio« hat der in Florenz lebende Maler *Otto Hettner* in den »Monatsheften für Kunstwissenschaft« (1909, II und III) veröffentlicht. Von einer ausführlichen Besprechung der sehr belehrenden Auseinandersetzungen Hettners sei hier Abstand genommen. Doch sei bemerkt, daß man außer einer klaren Vorstellung von der Entstehung hängender, fliegender, stürzender Figuren bei Michelangelo, Signorelli und Correggio, auch ganz neue Handhaben zur Entscheidung von Echtheitsfragen solcher Figuren — es handelt sich in erster Linie um Zeichnungen — erhält.

Schließlich sei auf eine Untersuchung *Friedrich Sarres* hingewiesen (Repertorium XXXII, S. 61 ff.), der die Beziehungen Michelangelos zum türkischen Hof behandelt. Ein von Frey publizierter Brief eines Tommaso di Tolfo vom Jahre 1519 fordert Michelangelo auf, nach Adrianopel zu kommen, um dort in den Dienst seines sehr kunstsinnigen Herrn zu treten. Vor fünfzehn Jahren habe er dem Künstler abgeraten, nach der Türkei zu kommen, da der damalige Herr Kunst und Bildern feindlich gewesen sei. Sarre legt nun überzeugend dar, daß mit diesen beiden Herren (»Signori«) nur die beiden Sultane Bajezid II. (1481—1512) und Selim I. (1512—1520) gemeint sein können.

HADELN.

NEKROLOGE

o Der aus Köln gebürtige Maler **August Neven Du Mont** ist am 27. Juni in seiner Besitzung Manor House in Bexhill, erst 43 Jahre alt, gestorben. Er war ein Schüler Peter Janssens an der Düsseldorfer Akademie. In England, wohin ihn auch seine Neigung für den Reitsport zog, näherte er sich der Auffassungsweise John Laverys und beschickte deutsche Ausstellungen in regelmäßiger Folge mit Bildnissen, Interieurs, gelegentlich auch kleinen Landschaften, die mit nicht geringem technischen Können einen oft erlesenen Geschmack des Kolorits verrieten. Neven war ein ausgesprochener Maler der Eleganz und hat als solcher in seiner Vaterstadt, deren winterliche Jahresausstellungen im Lichthof des Kunstgewerbemuseums er fleißig beschickte, sehr große Erfolge gehabt. Ein Gemälde von kräftigerer Wirkung besitzt von ihm das Wallraf-Richartz-Museum in dem Bildnis des kleinen rotgekleideten Sportsman zu Pferde.

PERSONALIEN

Dr. Walther Cohen ist zum Direktorialassistenten am Provinzialmuseum in Bonn ernannt worden.

An der Berliner Universität hat sich **Dr. Friedrich Rintelen** auf Grund einer Schrift über Giotto und die Giottoapokryphen habilitiert.

Gelegentlich des Leipziger Universitäts-Jubiläums wurde **Max Klinger** zum *Geh. Hofrat* ernannt. Denselben Titel bekam der Bildhauer **Karl Seffner**; außerdem wurde Seffner Ehrendoktor. Ebenfalls zu *Ehrendoktoren* wurden ernannt **Fritz von Uhde** und **Otto Greiner.**

Dem Maler **Lothar von Seebach** in Straßburg i. E., dessen Kollektivausstellung auf der zurzeit in Straßburg im Alten Schloß stattfindenden Kunstausstellung des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein beträchtliches Aufsehen erregt, wurde der Professortitel verliehen.

FUNDE

»Giorgioneentdeckungen«. In Nummer 28 der »Kunstchronik« ist an dem jüngsten Giorgionefund von Herbert Cook mit Recht Kritik geübt worden. Was aber weder Cook, noch sein Kritiker sagen (und schwerlich wissen konnten), ist, daß ein weit besseres Exemplar, wohl das Original, jenes Bildes des englischen Privatbesitzes existiert, welches ein paar Kunstfreunden seit einer Reihe von Jahren bekannt ist. Dieses Bild hängt auf einem Landsitz nahe bei Brüssel und gehört Madame Errera. Auch der Meister ist bestimmt worden: Michele da Verona. An dem veronesischen Ursprung kann kein Zweifel sein; Figuren wie Landschaft beweisen es. Zu Michele leitet unter anderem ein Vergleich mit dem bekannten, früher Carpaccio zugeschriebenen Bilde von »Simson und Delila« im Museo Poldi in Mailand. Seltsame Ritterfiguren, wie auf der großen Komposition bei Madame Errera, sind auch sonst in der Schule von Verona nicht selten; man sieht sie bei Girolamo dai Libri (San Nazzaro-Predelle), bei Giolfino und sonst. Der Torbogen im Hintergrund könnte von der »Flucht nach Ägypten« aus Dürers Marienleben kopiert sein. — Wenn nun der Rezensent bei dieser Gelegenheit sich gegen die vielen Katharina Cornaro-Porträts ausspricht und im Gegensatz zu all den Attributionen auf die einzig authentischen Bildnisse von Gentile Bellini hinweist, von denen man doch ausgehen sollte, kann ich ihm darin nur beipflichten. Nur irrt er, wenn er meint, daß die schöne Schwarzkreidestudie in den Uffizien ebenfalls mit diesem Namen belegt worden sei. Das ist, soweit mir bekannt, niemandem eingefallen. Und unhaltbar ist seine hier wiederholte Ansicht, das Blatt sei florentinisch (an anderer Stelle hatte er es als »vielleicht von Sarto« bezeichnet). Die Technik ist absolut venezianisch, ein Vergleich mit Florentiner Porträtzeichnungen der Zeit (Sarto, Pontormo), die man gerade in den Uffizien sofort vornehmen kann, tut die Unterschiede der Auffassung, wie der Formdurchbildung schlagend dar. Behauptet und mit Recht wurde nur, daß derselbe Meister, der dieses Blatt gezeichnet hat, auch das viel umstrittene Frauenporträt bei Crespi gemalt habe; wahrscheinlich gehen beide sogar auf das gleiche Modell zurück. Es genügt, Zeichnung und Bild in Photographien nebeneinander zu legen, um sich von der schlagenden Verwandtschaft der künstlerischen Auffassung zu überzeugen.

G. Gr.

AUSSTELLUNGEN

In **Straßburg** hat der »**Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein**« im Alten Schloß eine recht ansehnliche **Kunstausstellung** für die Dauer dieses Sommers veranstaltet; ansehnlich nicht nur dem Umfange nach. Längstgeschätzte rheinische Meister: Karl Biese, Max Clarenbach, Ludwig Dill, Eugen Kampf, Gustav Kampmann, Bernhard Pankok, Gustav Schönleber, Wilhelm Schreuer, Otto Sohn-Rethel, Wilhelm Steinhausen, Hans Thoma, — um nur einige der Bekanntesten zu nennen, — haben je ein ausgewähltes Gemälde eingesandt. Wilhelm Trübner ist mit einer kleinen Sammlung vertreten: einige größere Bildnisse, die nicht besonders gefallen können (am wenigsten das des württembergischen Königs), und einige kleinere Stücke, — darunter Landschaften, die alle Eigentümlichkeiten und Vorzüge des breiten Trübnerpinsels nachdrücklich vorführen; dann noch ein Bildnis einer alten Frau, aus früherer Zeit, das in jedem Sinne beachtenswert ist. Auch die Elsässer sind, wie man erwarten durfte, in größerer Anzahl vertreten: Beecke, Blumer, Daubner, Ebel, Sattler und wie sie heißen. Es muß anerkannt werden, daß ihre Sammlung sich neben den Leistungen der übrigen Rheinkünstler mit Ehren sehen lassen darf. Im ziemlich lebhaften Straßburger Kunstbetriebe begegnet man alltags manchem Werklein, das aus allgemeiner Duldung und Freundschaftlichkeit bei Ausstellern, Kritik und Publikum mehr Wohlwollen findet, als ihm zuträglich ist. Dergleichen wurde auf der heurigen Großen sorgfältig ausgemerzt. Der Gesamtwirkung der elsässischen Kollektion kommt es auch zugute, daß Prof. Lothar von Seebach sich herbeiließ, eine größere Anzahl seiner Arbeiten auszustellen: routinierte Skizzen scheinbar; wer aber nachzufühlen weiß, warum dieser oder jener Farbenkomplex, — ein Kopf, ein Nacken vielleicht nur, manchmal auch ein ganzer Akt, neben glänzend angedeuteten Gliedmaßen, — gerade so und nicht anders innerhalb der vier Leisten auf der hellen Fläche sitzt, der ist sehr geneigt, diesen Skizzen vollen Bildwert zukommen zu lassen. Bei aller Naturwahrheit des zur Wiedergabe gewählten Details wirkt das Ganze im höchsten Maße dekorativ: genau genommen sind die Aufgaben der Malerei damit erschöpft. Sehr interessant sind auch Seebachs leicht gefärbte Volkszenen aus dem Elsaß, ein Leichenbegängnis, eine Wagenfahrt u. a. Niemand errät, daß diese sicheren, frappant lebendigen Blätter ausschließlich Gedächtnisarbeit sind. — Ein Schmuckstück der Ausstellung ist Ferdinand Hodlers »Empfindung«. Plastik und Graphik vermögen trotz der Sammlungen Gaul und Boehle nicht besonders zu fesseln. In der Gesamtaufmachung der Ausstellung wurde eine wohltuende, vornehme Ruhe erreicht. *Dr. D.*

Wien. XIII. Ausstellung der Erzherzoglichen Kunstsammlung »Albertina«. Direktor *Meder* veranstaltete in den Räumen der Albertina eine instruktive Ausstellung, die an der Hand einer großen Menge ausgewählter Originalblätter und Platten die **Entwicklung der Drucktechniken** von ihren ersten Anfängen bis auf unsere Tage herauf in übersichtlicher Weise vorführt und auch dem Laienpublikum die Möglichkeit bietet, von den verschiedenen komplizierten Druckverfahren eine anschauliche Vorstellung zu gewinnen. Angesichts der modernen Kunstströmungen, die wieder mit Ernst und vielem Erfolg zu graphischen Ausdrucksmitteln neigen, scheint mir eine rückblickende Ausstellung von doppeltem Werte zu sein; sie gestattet nicht nur eine Orientierung über den zurückgelegten Weg, sie sammelt auch gewissermaßen die auf Jahrhunderte verteilten Kräfte, eröffnet Ausblicke auf neue Möglichkeiten — und führt besser in das Wesen der Kunst ein, als es lange theoretische Erörterungen tun könnten. Wenn deshalb die Ausstellung, die durch einen erläuternden Katalog ergänzt wird, über ihren technisch-historischen Zweck hinaus unsere Künstler zu einem vertieften Verständnis über das Werden der Graphik und daraus zu neuem Schaffen anzuregen vermöchte, so hätte die Vorführung dem vorzüglichsten Wunsche des Veranstalters entsprochen. *Dr. A. Reichel.*

Angelika-Kauffmann-Gedächtnis-Ausstellung. Im Kupferstichkabinett des Museums der bildenden Künste in Budapest ist derzeit eine umfangreiche Ausstellung von Werken der Angelika Kauffmann, der Freundin Goethes. Dieselbe enthält acht Originalgemälde (darunter das Selbstbildnis der Künstlerin) und eine signierte Miniatur »Flora« in ungemein zarter feiner Ausführung, sodann 19 Originalradierungen und eine, die Angelika in Gemeinschaft mit Joseph Zucchi ausführte. Außerdem sind in der Ausstellung 164 Reproduktionen nach Werken der Angelika zu sehen, die von den hervorragendsten Graphikern ihrer Zeit hergestellt wurden; besonders schön wirken die in Punktiermanier und Mezzotinto ausgeführten Blätter, unter denen die Arbeiten von Fr. Bartolozzi, W. W. Ryland, Th. Burke, G. Scorodomoff hervorgehoben sein mögen. Der Direktor des Kupferstichkabinetts, Hofrat Dr. Gabriel von Térey, hat einen erschöpfenden Katalog zu der Ausstellung geschrieben, dessen Titelblatt das Bildnis der Künstlerin (nach dem Bilde von Sir Joshua Reynolds) ziert. Die Ausstellung bleibt bis zum 1. Oktober geöffnet.

Eine interessante *Ausstellung* findet gegenwärtig in den Räumlichkeiten der **Fine Art Society, London,** statt. Es sind die Werke, meistens in Bronze, des Boer-Künstlers *Antony van Wouw.* Das heißt, er ist Boer durch Rasse und Nationalität, seine Kunst hat wenig mit seinem Heimatlande zu tun. Man kann in diesen Werken die verschiedenen Etappen in der Entwickelung des Künstlers, die man »Paris«, »Brüssel«, »Rom« überschreiben möchte, unterschreiben. Wenn so das Wie in van Wouws Kunst europäisch ist, so ist das Was um so stärker von nationalem Charakter durchdrungen. Seine »Voortrekkers« waren für das Krüger-Monument in Pretoria bestimmt, und als Teile eines (nie ausgeführten) Ganzen können sie nur verstanden werden. Beiläufig gesagt, erhielt der Künstler die Kommission noch vor dem Ausbruch des Krieges. »Paul Krüger im Exil«, eine Statuette voll pulsierenden Lebens und großer Auffassung, erinnert uns stark an Trubetzkoi, dem van Wouw auch sonst nahe kommt. Sonst sind da noch Studien von Buschmännern und Kaffern, die eine starke Begabung zur Naturbeobachtung verraten, und die ergreifende Gruppe zweier Boer-Krieger, die »Schlechten Nachrichten«, zu nennen. *Bernath.*

SAMMLUNGEN

Köln. In der Stadtverordneten-Versammlung vom 31. Juli wurde mitgeteilt, daß die Kommission für das Wallraf-Richartz-Museum beschlossen hat, städtischerseits eine Untersuchung über die Echtheit des Bildes »**Madonna mit der Wickenblüte**« *nicht* vornehmen zu lassen und die Austragung der Meinungsverschiedenheiten der Wissenschaft zu überlassen mit Rücksicht darauf, daß solche Untersuchungen die Substanz des Bildes in Frage stellen würden und namhafte Gelehrte und Forscher sich für die Echtheit des Bildes ausgesprochen haben. Auch Direktor Max J. Friedländer hat sich in einem ausführlichen von ihm erbetenen Gutachten auf die Seite der Verteidiger der Echtheit gestellt. Das vielumstrittene Gemälde ist kürzlich in der Serie der von Fischer & Francke herausgegebenen Farbenlichtdrucke in einer sehr gelungenen Reproduktion, in der auch die Craquelüren sichtbar sind, erschienen.

Aus rheinischen Kunstmuseen. Das *Kölner Kunstgewerbemuseum* verschickt seinen Jahresbericht für 1908, den ersten, den Otto von Falkes Nachfolger Max Creutz redigiert hat. Aus der mit zahlreichen Abbildungen versehenen Übersicht der Neuerwerbungen sei hier das Wichtigste, über das lokale Interesse Hinausgehende, wiedergegeben. Sie betreffen in erster Linie die *Sammlung Schnütgen*, die bekanntlich in einem Anbau des Museums, den man bis 1910 fertigzustellen hofft, in übersichtlicher Weise aufgestellt werden soll. Herr Domkapitular Schnütgen hat dankenswerterweise noch eine Reihe solcher Stücke erworben, die früher aus Raummangel keine Aufstellung finden konnten, mehrerer Chorgestühle, Steinfiguren und Reliefs, Kirchenmöbel, Beichtstühle, eine Kanzel, ein Sakramentshäuschen und größere Plastik. Von kleineren Objekten sei als das Wichtigste die ungewöhnlich schöne Elfenbeinschnitzerei der Himmelfahrt Mariä aus dem 10. Jahrhundert erwähnt, die kürzlich in der Zeitschrift für christliche Kunst publiziert und von B. Kleinschmidt leider etwas einseitig-ikonographisch behandelt wurde. Das kleine Werk ist von besonderem kunstgeschichtlichen Interesse. Creutz weist auf die Verwandtschaft mit dem Kölner Heribert-Kamm hin. Unter den Skulpturen befindet sich eine gute gotische Madonna in Baldachin mit gemalten Flügeln; die Lokalisierung kann allein auf Grund der Abbildung nicht bestimmt werden. Ein plastisches Fragment eines Chorgestühls, die Gestalt eines haarigen »wilden Mannes«, wird als französische Arbeit des 14. Jahrhunderts bezeichnet. Erfreulich ist, daß auch die Barockzeit stärker als bisher vertreten sein wird, es wurden mehrere Figuren und ein großes Steinrelief mit der Darstellung des Papstes Alexander für den Neubau erworben.

Nur wenige wissen, daß die Sammlung Schnütgen außer ihren Schätzen kirchlicher Kleinkunst auch eine ganze Reihe recht guter deutscher Gemälde besitzt. Sie zur dekorativen Ausschmückung der Wände im Erweiterungsbau des Museums zu verwenden, schien bei dem kunstgeschichtlichen Interesse, das sie bieten (es wird noch darauf zurückzukommen sein) vermessen. Solche Erwägungen mögen Direktor Creutz zu den bemerkenswerten Äusserungen auf S. 14 des Berichtes veranlaßt haben, in denen er eine Ausdehnung der Sammlung aus dem rein Kunstgewerblichen ins Gebiet der großen Kunst in Aussicht stellt. »*Zum Unterschied von anderen, mehr kunstgewerblichen Sammlungen wird jetzt das Kölner K.-G.-M. darauf bedacht sein müssen, die Gesamtentwickelung der Kunst überhaupt zur Anschauung zu bringen, und es wird zu zeigen sein, wie das sogenannte Kunstgewerbe im Grunde eine primitivere Äußerung der künstlerischen Anschauung ist, die allmählich zu reicherer Ausgestaltung übergeht und im Fortschritt der Entwickelung sich zur bildnerischen Kunst und zur Bildanschauung steigert.*«

Das sind Gedanken, die jedenfalls wert sind, diskutiert zu werden. Ihre Ausführung erfordert natürlich Takt und Umsicht. Denn eine Zersplitterung des Kunstbesitzes, wie sie beispielsweise im Märkischen Provinzialmuseum zu Berlin auffällt, wo so vieles Nicht-Märkische aufbewahrt wird, was ebenso und in besserer Qualität in anderen Berliner Museen anzutreffen ist, wirkt immer verstimmend und auch überflüssig. (Ein anderes ist natürlich, wenn in *einem* Zentralmuseum, wie etwa in Darmstadt, der gesamte alte Kunstbesitz vereinigt wird.) Man wird abwarten müssen, wie sich die Dinge entwickeln, und ob ein schädlicher Dualismus vermieden werden kann. Ohne jede Skepsis kann dagegen der Gedanke begrüßt werden, in Verbindung mit der Bibliothek und Vorbildersammlung Professor Schnütgens ein Institut für mittelalterliche Kunstgeschichte, zumal die rheinische, zu schaffen.

Die Erwerbungen aus den reichlichen dem Museum zu Gebote stehenden Mitteln sind teilweise sehr bedeutend, doch kann heute nicht näher darauf eingegangen werden, da aktuellere Dinge den verfügbaren Raum in Anspruch nehmen. Es ist schon durch die Presse bekannt geworden, daß die zuerst der Stadt Kiel angebotene *Sammlung des Professors Adolf Fischer* nunmehr für Köln erworben werden konnte. Sie soll als »Ostasiatisches Museum« in einem weiteren Anbau aufgestellt und unter Leitung Fischers dem Kunstgewerbemuseum angegliedert werden. In dankenswertester Weise haben kölnische Mäzene die Mittel zur Finanzierung zur Verfügung gestellt; mit dem Neubau soll bereits im nächsten Frühjahr begonnen werden. Ein Teil der Sammlung befindet sich zurzeit auf der Anfang Juli eröffneten Ostasiatischen Kunstausstellung in München und wird hier zum erstenmal dem Publikum zugänglich gemacht.

Die Bedeutung der Sammlung Fischer beruht in erster Linie auf der Heranziehung ostasiatischer Großkunst. Sie umfaßt chinesische Malereien aus der Sungzeit, Ming- und Mandschudynastie, hervorragende Bronzen aus der Chou- und Haudynastie und aus späteren Perioden, dekorative japanische Malereien der Kanoschule, altbuddhistische Malereien und Holzstatuen, Tosamalereien usw. Von großen dekorativen Lackgegenständen sei besonders hervorgehoben ein zwölfteiliges in Lack geschnittenes Getäfel mit Szenen aus dem Hofleben. In der reichhaltigen Sammlung chinesischen Porzellans befindet sich, worauf besonders hingewiesen sei, eine große Porzellanstatue aus weißem Porzellan der Provinz Fukian, mehrere Sangdeboeuf-Vasen, eine Vase der Famille noire und dergl. Für den europäischen Export gearbeitete Kunstgegenstände waren ausgeschlossen, das ethnographische Interesse tritt durchaus zurück gegen das künstlerische. Die ostasiatischen Objekte des Kunstgewerbemuseums sollen mit der Sammlung Fischer vereinigt und der dadurch verfügbare Raum zu einer Zusammenstellung europäischen Kunstgewerbes unter ostasiatischem Einfluß verwandt werden.

Das Wallraf-Richartz-Museum beschränkt sich neuerdings auf die Ergänzung der modernen Galerie. Die neuesten Ankäufe sind ein sehr gut durchgeführtes farben- und figurenreiches Bild »Die Geographiestunde« von Alphonse Legros und ein Frauenkopf von Gauguin, der leider diesen Maler nicht sehr charakteristisch vertritt. Es ist ein Kompromiß-Gauguin. Man hört lieber auf die »Contes barbares« im Osthaus-Museum zu Hagen. Im Kupferstichkabinett ist zurzeit eine liebevoll zusammengestellte Sammlung von Handzeichnungen der Berliner Sezession zu sehen, der wir eine stärkere Beachtung wünschten, als ihr vom Kölner Publikum geschenkt wird. Neben Liebermann sind besonders vorteilhaft Graf Kalckreuth, L. von Hofmann, Dora Hitz und der als Maler oft schwer genießbare Emil Nolde mit ungemein sicheren Federzeichnungen in stark abkürzender, aber überzeugender Manier vertreten.

Dem Jahresbericht des *Düsseldorfer Kunstgewerbemuseums* sei entnommen, daß Professor Oeder wiederum die Japansammlung durch Geschenke bedeutend erweitert hat. Unter den Erwerbungen ist an erster Stelle die alte Hofapotheke von 1724 aus Freiburg i. B. zu nennen. An Besuchern hatte das Museum gegenüber dem Vorjahre ein Plus von 51517 Besuchern, zweifellos ein Erfolg der vielen, meist recht interessanten Sonderausstellungen.

Der *Düsseldorfer Kunsthalle* hat Herr A. v. Waldthausen Schönlebers Gemälde »Brücke in Viareggio« aus der Kunstpalast-Ausstellung als Geschenk überwiesen.

Das *Elberfelder Museum* erwarb ebendort von dem Düsseldorfer Adolf Schönnenbeck ein Interieurbild »Bauern im Winter«. Ein großes Gemälde von Alexander Frenz

»Die Erscheinung der Schönheit« wurde ihm zum Schmuck des Treppenvestibüls anläßlich der bevorstehenden Dreihundertjahrfeier Elberfelds vom Geheimen Kommerzienrat A. von der Heydt geschenkt. Aus demselben Anlaß wird im nächsten Jahre eine *Böcklin-Ausstellung* großen Stiles stattfinden. *C.*

× **Lovis Corinths** Gemälde »Gott Bacchus« ist für das Stadtmuseum in Königsberg angekauft worden.

Neuerwerbungen des Bayerischen Nationalmuseums in München. In der ersten Hälfte des laufenden Jahres wurden für die Sammlungen des Nationalmuseums folgende wichtigere Neuerwerbungen gemacht. Durch das Entgegenkommen der Schöningerschen Relikten wurde die gesamte Einrichtung eines Zimmers aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus dem zum Abbruch gekommenen Hause Burgstraße 12 in München geschenkweise überlassen. Die wichtigsten Stücke aus dieser Zimmereinrichtung sind der prächtige in Stuck modellierte Plafond, ein Marmorkamin mit Aufsatz, in dem sich ein gleichzeitiges Ölgemälde befindet, und zwei Supraporten mit Ölgemälden in stilvoll geschnitzter Holzumrahmung. Von den erworbenen plastischen Werken ist ein Relief mit einer Totentanzdarstellung in bemaltem Holz, um 1520 aus der Traunsteiner Gegend, hervorzuheben. Plastische Totentanzdarstellungen gehören zu den größten Seltenheiten. Zu nennen ist die Holzstatue des hl. Florian, Münchener Schule um 1520, die jedenfalls ein Werk des bisher im Museum nicht vertretenen Meisters, des hl. Rasso, in der Frauenkirche zu München ist. Vom südlichen Friedhof in München kam die Marmorbüste des Bildhauers Roman A. Boos, von seinem eigenen Grabmal stammend und von ihm selbst gefertigt, sowie eine weitere weibliche Marmorbüste allegorischen Inhalts, gefertigt von Fr. X. Messerschmitt, einem Schüler des Hofbildhauers J. B. Straub, in das Museum. Den plastischen Werken ist noch das Tonrelief einer Kreuzigung von 1589 anzureihen, als erstes Beispiel der in der Inn-Gegend blühenden und bisher im Museum nicht vertretenen Tonbildnerschule. Die Gemäldesammlung erhielt als wichtigsten Beitrag ein Holztafelbild, oberdeutsch, wahrscheinlich schwäbisch um 1470, als Leihgabe überwiesen. Aus dem Gebiete der ornamentalen Plastik wurde ein dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts angehöriger Rokoko-Holzrahmen erworben; er stellt in seiner reichen figürlichen und ornamentalen Komposition eines der ausgezeichnetsten Werke der Münchener Schule im ausgehenden Spätbarockstile dar. Von Edelmetallarbeiten sind unter den Neuerwerbungen zunächst zwei Gebetbücher mit silbernen Deckeln zu erwähnen. Dieselben sind jedenfalls Arbeiten von J. A. Relot in Augsburg und in der Ausführung der hochgetriebenen figürlichen Reliefs, dem außerordentlichen geschmackvollen Entwurf und in der ausgezeichneten Erhaltung Stücke ersten Ranges. Auch ein goldener Siegelring des 16. Jahrhunderts in charakteristischer Form mag erwähnt sein. Wie die beiden Gebetbücher stammen auch noch vier charakteristische Holzstühle mit reich geschnitzten Rückenlehnen — sogenannte Bauernstühle — aus der bekannten Sammlung Semler in Lindau.

Berlin. Im **Kaiser-Friedrich-Museum** sind wieder beträchtliche Dinge vor sich gegangen. Zunächst ist von einer glücklichen Neuerwerbung durch den Museumsverein zu berichten. Das Porträt eines älteren Herrn von *Rubens*, das auf der Porträtausstellung des Vereins im April viel Bewunderung gefunden hat, trifft man jetzt im Museum wieder. Es ist ein Brustbild, beinahe im Profil gehalten. Ein sehr eleganter und seiner Eleganz bewußter Herr in weißem Vollbart ist dargestellt. Die Erwerbung ist schon darum zu begrüßen, weil die Galerie bisher noch kein männliches Bildnis von Rubens' Hand besaß. Wie es heißt, ist man auf dem besten Wege, aus dem auf dem Bilde angebrachten Wappen den Namen des Dargestellten herzuleiten.

Sodann hat man der an Umfang und Wert in nordischen Museen einzig dastehenden Sammlung italienischer Primitiver nun auch die Prinzipien der Anordnung zukommen lassen, die sich bei den Quattrocentisten so sehr bewährt haben. Statt des einen Trecentokabinetts finden wir jetzt zwei. Der erste Raum, der bisher für die wechselnden Ausstellungen der Neuerwerbungen verwendet wurde, hat durch Wände, die vor die Ecken gestellt sind, eine freundlichere Form bekommen und in ihn passen die meist kleinen, auf intime Wirkung berechneten Andachtsbilder des frühesten Trecento vortrefflich hinein. Das Licht ist gut; so kommt nun auch die bescheidene und feine Farbigkeit dieser Bilder zu ihrem Recht. Der zweite, sehr viel größere Saal hat ein mehr dekoratives Gepräge. Es wurden frühe Holz- und Stuckskulpturen darin aufgenommen, die in der umfangreichen Sammlung der Quattrocentisten im Erdgeschoß bis jetzt ein allzu verborgenes Dasein fristeten. In dem so belebten Raume wirken die großen Bilder aus dem primitiven Quattrocento in ganz neuer Weise. Vor allem entfaltet jetzt der in Zeichnung und Farbe so feine Dreikönigsaltar des Antonio Vivarini, den man in die Mitte der einen Längswand gebracht hat, einen schmückenden Zauber, wie man ihm dem noch mit so bescheidenen Mitteln arbeitenden Bilde, das früher etwas verloren hing, kaum zugetraut hätte. Aus dem Depot ist in diesen Saal eine trefflich erhaltene große ducentistische Madonna aufgenommen, die man bald zu den bemerkenswerteren unter den vielen Vorstufen zu den großen Madonnenkompositionen des Cimabue zählen wird. *Rtln.*

Der neue Benozzo Gozzoli des Kaiser-Friedrich-Museums. Der Reihe von Werken, die im vergangenen Jahre aus der Sammlung Kann ins Kaiser-Friedrich-Museum gelangten, hat sich nun noch ein kleiner, aber hochwillkommener Nachzügler angeschlossen, ein Predellenbildchen Benozzo Gozzolis. Bisher besaß die Galerie von diesem liebenswürdigen Künstler nur eine kleine frühe Madonna mit dem Kinde und zwei Heiligen, die von der Benozzo eigenen, unendlich anmutigen Erzählerkunst wenig ahnen ließ. Nun kommt der unermüdliche Plauderer von Montefalco, S. Gimignano, der Kapelle des Palazzo Medici und des Pisaner Campo Santo auch in Berlin wenigstens mit einem kurzen Histörchen zu Wort.

Dargestellt ist, wie der hl. Zenobius durch sein Gebet ein verunglücktes Kind wieder zum Leben erweckt. Links im Vordergrunde kniet der heilige Bischof mit betend zusammengelegten Händen, rechts die Mutter in gleicher Haltung. Zwischen ihnen ist das Kind, wie das Benozzo und andere naive Erzähler zur Veranschaulichung eines Mirakels öfters tun, zweimal dargestellt, tot am Boden liegend und daneben zum neuen Leben erwacht, aufrecht auf den Heiligen zuschreitend, um ihm zu danken. Rechts und links haben sich Gruppen verwunderter Zuschauer angesammelt; Häuser schließen auf beiden Seiten, eine Kirche im Hintergrunde den Schauplatz ab.

Auf die Rückseite des Täfelchens (h. 0.24; br. 0.34) ist ein Zettel geklebt, auf dem mit Tinte »Masaccio« steht. Als ein Werk Masaccios hat auch D'Agincourt unser Predellenstück abgebildet. Crowe und Cavalcaselle (erst in der italienischen Ausgabe erwähnt), die das Bild beim Conte Curti Lepri in Rom sahen, glaubten in ihm eine Arbeit Francesco Pesellinos zu erkennen. Aus dem Besitze einer Signora Carinci über Fairfax Murray in den Besitz von Rudolph Kann gelangt, wurde das Zenobiuswunder

in dem von Bode herausgegebenen prachtvollen Galeriewerk als Benozzo Gozzoli abgebildet. Seitdem ist öfters in Fachzeitschriften von unserem Bilde die Rede gewesen[1]). Bald nachdem die Brera im Jahre 1900 ein Täfelchen Benozzos von beinahe gleichen Dimensionen (h. 0.25; br. 0.35) mit der Darstellung eines Wunders des hl. Dominikus erworben hatte, erklärte man dieses wie das unsere für Teile der Predella eines im Jahre 1461 von der Compagnia della Purificazione bei S. Marco zu Florenz bei Benozzo bestellten Altarwerkes, dessen Hauptbild, eine Madonna mit Kind und sechs Heiligen, sich jetzt in der Londoner National Gallery befindet. Wenige Jahre später fand man im Buckingham Palace einen dritten zugehörigen Predellenteil, einen »Tod des Simon Magus« (h. 0,237; br. 0,336)[2]).

Nur eine Stimme hat sich gegen die Zuschreibung des Zenobiuswunders an Benozzo und damit wenigstens gegen einen Teil jener Identifikation erhoben. W. Weisbach[3]) erkannte in dem Bilde nicht die Hand Gozzolis, sondern wollte an der Attribution Crowe und Cavalcaselles an Pesellino festhalten. Wenn man Weisbachs Ansicht auch nicht teilen kann, vielmehr unser Bild für eine charakteristische Arbeit aus Benozzos bester Zeit ansehen muß, so darf man Weisbachs abweichender Meinungsäußerung doch nicht das Gute aberkennen, daß sie zu der bisher nicht genügend sorgfältig erörterten Frage anregt: Sind das »Zenobiuswunder« und die kleinen Tafeln der Brera und des Buckingham Palace wirklich Teile der Predella der großen Altartafel Benozzos in der Londoner National Gallery?

Bisher begnügte man sich, für solche Identifizierung zu konstatieren, daß die drei Predellenbilder in den Dimensionen untereinander fast völlig übereinstimmen, also zusammengehören, und daß ferner auf ihnen Szenen aus den Legenden der Heiligen Zenobius, Dominikus und Petrus (Tod des Simon Magus), drei von den sechs Heiligen, die auf dem Londoner Bilde die thronende Madonna umgeben, dargestellt sind. Man wies dann ferner auf die Bestimmungen des uns erhaltenen Auftragsdokumentes vom 23. Oktober 1461 hin, das Benozzo verpflichtet, in der Predella die »storie« der im Hauptbild vertretenen sechs Heiligen zu malen.

Merkwürdigerweise hat sich aber niemand die kleine Mühe gemacht nachzuprüfen, ob nun auch sechs Täfelchen von je 0.34 m Breite unter dem Londoner Bilde, das 1.70 m breit ist, Platz haben. Sechs Predellenstücke von der genannten Breite würden bereits 2.04 m ergeben; hierzu kommen fünf trennende Glieder zwischen den Legendenbildern. Nimmt man diese auch möglichst schmal an, so ergibt sich doch für die Predella eine Gesamtbreite von mindestens 2.20 m, also von 0.50 mehr als das Hauptbild mißt. Nun gibt es im florentinischen Quattrocento allerdings Altarwerke, deren Sockel nicht nur unter der Haupttafel, sondern auch in den Flächen unter den rahmenden Pilastern mit erzählenden Bildern geschmückt sind. Als nächstliegendes Beispiel sei Benozzos »Gürtelspende« im Vatikan genannt, deren Sockel der ganzen Breite nach mit Szenen aus der Marienlegende bedeckt ist. Doch scheint ein Passus des bereits erwähnten Auftragsdokumentes[4]) nicht zu erlauben, uns unsere Predella ohne weiteres ebenso vorzustellen. Die Urkunde bestimmt folgendes:

»Et debba detto Benozo di sua propria mano, chome di sopra è detto, dipingere da piè, cioè nella predella di decto altare le storie di dicti sancti, ciaschuna al dirinchontro del suo sancto, e nello schudo dove è consueto di porre l'arme di chi fa la tavola vi debba dipingere due fanciulli vestiti di biancho cholle grillande dello ulivo in chapo, che tenghino in mano lo schudo drentovi queste lectere, cioè P̅. S̅. M̅. (Purificatio Sanctae Mariae.) in buona forma . . .«

Benozzo hatte also auf der Predella neben den Legendenszenen einen von zwei Kindern gehaltenen Schild mit dem Monogramm der Compagnia, der Stifterin des Altarwerkes, anzubringen. Stifterwappen sind nichts Seltenes auf Sockeln florentinischer Altarwerke, doch sind sie dann nicht einmal, etwa als Mittelstück, sondern stets doppelt angebracht und zwar zu äußerst rechts und links, unter den Pilastern des Rahmens. So wären unserer Predella also noch zwei schildhaltende Kinderpaare hinzuzufügen. Rechnen wir diese Stücke nur je 0.20 m breit, so würde der Sockel nunmehr eine Breite von mindestens 2.60 m erhalten und damit in gar keinem Verhältnis mehr zu der nur 1.70 m breiten Haupttafel stehen.

Trotz dieser Schwierigkeiten möchte ich aber nicht den Gedanken aufgeben, das für das Kaiser-Friedrich-Museum neuerworbene Stück, wie die Tafeln der Brera und des Buckingham Palace seien Teile von Benozzos Altarwerk der Compagnia della Purificazione. Denn, wie gesagt, ist erstens Benozzos Urheberschaft bei den drei Stücken m. E. ganz evident, die Stücke haben zweitens die gleichen Maße, gehören also zusammen, und beziehen sich drittens inhaltlich auf drei Heilige des Londoner Bildes. Wenn diese Momente zu völlig sicherer Identifikation auch nicht ausreichen, so verbieten sie immerhin doch die Hypothese völlig zu verwerfen, zumal die drei Predellenstücke stilistisch wie qualitativ vortrefflich zu dem Londoner Bilde passen. Wie jenes gehören sie der besten Zeit Benozzos an, wie jenes sind sie durchaus eigenhändige Arbeiten.

Jedoch scheint sich die Hypothese nur dann aufrecht erhalten zu lassen, wenn man annimmt, daß die die Predella enthaltenden Bestimmungen der Auftragurkunde nicht ganz strikt erfüllt wurden, daß nämlich nicht alle Heiligen der Haupttafel ihre »storie« in der Staffel erhielten. Auf den Umstand, daß das Dokument nicht unterschrieben ist, daß die Zahlenangaben bei den Maßbestimmungen für die Tafel nicht eingetragen sind, daß hier also vielleicht gar nicht die endgültige Formulierung des Vertrages vorliegt, möchte ich nicht einmal großes Gewicht legen. Es gibt genug analoger Fälle, wo derartige Stipulationen nicht genau eingehalten wurden.

Daß zu solcher Änderung hier ein Anlaß vorgelegen haben könnte, lehrt ein Blick auf die Londoner Tafel. Neben der thronenden Madonna stehen links Johannes der Täufer und Zenobius, rechts Petrus und Dominikus, vor diesen kniet links Hieronymus, rechts Franziskus, so daß also eine Placierung der Legendenszenen direkt unter den betreffenden Heiligenfiguren (ciaschuna al di rinchontro del suo sancto), wie es das Dokument verlangt, von vornherein ausgeschlossen ist. — Außerdem möchte Benozzo, der wohl durch den Altartisch an eine bestimmte Breite gebunden war, erkannt haben, daß er bei sechs Legendenszenen und einem (wahrscheinlich zwei) schildhaltenden Kinderpaare entweder mit dem Raume nicht auskommen würde, oder die Darstellungen auf winzigen Maßstab reduzieren müsse. So könnte

---

1) G. Carotti in Rassegna d'Arte, 1901, maggio. Malaguzzi-Valeri in Emporium 1903, p. 25 f. C. Ricci in Rivista d'Arte, 1904, p. 1 ff.

2) L. Cust und H. Horne in Burlington Magazine, 1905, August.

3) W. Weisbach, Francesco Pesellino. 1901, p. 49 f.

4) Publiziert in Alcuni documenti arstici non mai stampati. Nozze Farinola-Vai, Firenze 1855, p. 12 f. und durch Tanfani — Centofanti, Notizie di artisti, Pisa, 1890, p. 83 ff., schließlich durch C. Ricci o. c. Das Dokument ist nicht unterschrieben, ist also entweder der Entwurf oder eine zeitgenössische Kopie, denn die Schrift weist auf das fünfzehnte Jahrhundert.

er sich entschlossen haben, die Zahl der kleinen, erzählenden Bilder zu verringern.

In diesem Falle möchten die »storie« der beiden knienden Heiligen, des Hieronymus und Franziskus, ausgeschieden sein, wodurch dann die Möglichkeit geschaffen wurde, die Legendenszenen vertragsmäßig direkt unter die stehenden Heiligen zu setzen. Solche Bevorzugung dieser Vier möchte zu motivieren sein; der Täufer ist der Patron der Stadt, nach Zenobius nannte sich die Compagnia an zweiter Stelle, Dominikus ist der Gründer des Ordens, zu dem das Kloster gehörte, an das sich das Oratorium anschloß. — In diesem Zusammenhang sei auch darauf hingewiesen, daß sich unsere drei Legendenbilder nur auf stehende Heilige des Londoner Bildes beziehen lassen.

Die Annahme, daß nur der Täufer, Zenobius, Petrus und Dominikus mit erzählenden Bildern in der Predella vertreten waren, genügt, um die oben erörterten Schwierigkeiten aus dem Wege zu räumen. Mit vier Predellenstücken von 0.34 m Breite, den erwähnten Schildhaltern und den schmalen Trennungsgliedern, und außerdem vielleicht noch mit einer kleinen Pietà als Mittelstück, wie diese in Florenz üblich, ließe sich leicht eine für das Londoner Bild passende Staffel konstruieren.

Die etwas langwierige Erörterung sei in folgendes zusammengefaßt: Die Zugehörigkeit von drei Predellenbildern Benozzos im Kaiser-Friedrich-Museum, in der Brera und im Buckingham Palace, die voneinander sicherlich nicht zu trennen sind, zu der aus der Compagnia della Purificazione stammenden Altartafel Benozzos in der Londoner National Gallery ist zwar nicht strikt beweisbar, aber doch durch einigermaßen ungezwungene Annahmen sehr wahrscheinlich zu machen. *Hadeln*

INSTITUTE

Rom. *Kaiserl. Deutsches Archäolog. Institut.* Sitzung vom 19. März 1909. Als Professor Studniczka die Sitzung eröffnet hatte, nahm Prof. *Luigi Pigorini* im Namen der italienischen Archäologen das Wort und gedachte *August Mau's* mit herzlichen, tiefempfundenen Worten. Von des Verstorbenen Tätigkeit und den Verdiensten des ganzen archäologischen Institutes um die Altertumswissenschaft in Italien sprach er. Dr. *Roberto Paribeni* redete dann über die in Genua ausgegrabenen prähistorischen Gräber, ließ aber seiner Besprechung ebenfalls einige Worte des Gedenkens an Mau im Namen der jüngeren italienischen Gelehrten, die den Vorzug seiner Führungen in Pompeji genossen hatten, vorangehen.

Die in den letzten Jahren wegen umfangreicher Straßenregulierungen unternommenen Ausgrabungen haben in Genua zu Funden geführt, welche für die Vorgeschichte der großen Handelsstadt von grundlegender Wichtigkeit sind. Es hat sich darum gehandelt, einen Hügel, auf dem die alte Kirche Sant' Andrea errichtet war, abzutragen, um der Piazza de Ferrari einen Ausweg zu schaffen. Bei den Arbeiten stieß man auf Gräber, gerade da, wo die alte Straße von San Defendente und die Kirche von Nostra Signora del Rimedio einst standen. Einige Gräber ausgenommen, in welchen Töpfe lokaler Fabrikation gefunden wurden, fand man in den meisten Vasen mit Dekorationen des letzten Stils der roten Figuren. Die Form der Gräber war konisch, sich unten verjüngend. Überall fand man die Feuerbestattung und was in den Gräbern gefunden worden ist, zeigt uns deutlich, daß die Verstorbenen nicht reich waren. Leider war der Verschluß der Gräber durch Kalksteine kein vollkommener, so daß Wasser und Erde die Vasen teilweise zerstört und beschädigt haben. Die Vasen findet man in den drei Formen von Kratern, Amphoren und Kylikes und die figürliche Dekoration ist ärmlich und oft auch roh und nachlässig. Dr. *Paribeni* beschrieb hernach einige der interessantesten Stücke. Auf einem großen Krater sieht man Apoll, Hermes und Artemis dargestellt, auf einem anderen Dionysos mit Ariadne, Eros und Gruppen von Satyrn und Mänaden. Auf einem anderen bemerkt man neben Jupiter und Athena Eros und einen humoristisch aufgefaßten Gänserich. Zu den interessantesten Malereien gehören eine Darstellung der Tötung der Kimere und eine mit Odysseus, Eurikleia und dem Garten der Hesperiden. Reich war auch die Ausbeute an Bronzegegenständen, worunter besonders ein Helm wertvoll ist. Der Stil der Dekorationen auf den Vasen gehört schon der späteren Vasenmalerei an, und Paribeni meint, daß einige der Vasen wohl von den ärmlichen späten Manufakturen des *Keramikos* herstammen könnten. Einige stattdessen könnte man als italiotisches Fabrikat ansehen, wie z. B. den Krater mit der Bellerophondarstellung und die Amphora mit Odysseus und den Hesperiden.

Nun meint *Paribeni* die ganze Nekropolis in das 4. Jahrhundert vor Chr. setzen zu können, während Ghirardini sie an das Ende des 5. Jahrhunderts verlegte. Von etruskischer Herkunft sind wohl die bronzenen Vasen, und besonders ist der gefundene Helm ein sicheres Zeichen für diesen Ursprung, während die Fibulae an gallisches Fabrikat denken lassen.

Den Ergebnissen der Ausgrabungen kann man also entnehmen, daß Genua im 4. Jahrhundert vor Chr. kaufmännische Beziehungen hatte mit den Griechen, Etruskern und Galliern. Sicher standen die Bewohner der Stadt auf einer viel höheren Kulturstufe als die anderen Liguren, welche uns von den römischen Schriftstellern als wilde Barbaren dargestellt werden. *Fed. H.*

VERMISCHTES

Der Leipziger Bildhauer **Dr. Max Lange,** der in diesen Tagen zum Professor ernannt worden ist, hat kürzlich zur Jubelfeier der Leipziger Universität mehrere sehr reizvolle **Gedenk- und Gelegenheitsarbeiten** im Auftrage der Regierung geschaffen. Das Hauptstück darunter ist die Erinnerungsplakette für die Ehrengäste, eine ziemlich große, rechteckige geprägte Platte, auf der Vorderseite zwei nackte Jünglinge zeigend, die das auf einem altarartigen Aufbau stehende Universitätswappen bekränzen; auf der Rückseite »Das Denken«, dargestellt durch einen nackten sitzenden Mann mit machtvollem Denkerhaupte und in eindrucksvoller Pose des Sinnens und der verhaltenen Kraft. In hohem Relief hebt sich diese prächtige Figur von dem leicht konkaven Grunde. Unter den geprägten deutschen Plaketten der letzten Jahre dürfte diese zu den besten zählen und es bleibt nur zu bedauern, daß sie nicht in den Handel kommt, sondern nur noch Museen überlassen wird. Ferner hat Professor Lange für die Rektorkette zwei gegossene goldene Medaillons mit den Porträtköpfen Friedrichs des Streitbaren, unter dessen Regierung 1409 die Begründung der Leipziger Universität erfolgte, und des Königs Friedrich August, beide von emaillierten Kränzen umfaßt, gearbeitet. Ein für Freunde der Radierung besonders interessantes kleines Kunstwerk ist auch Langes radierte Tafelkarte zum Festmahl der fünfhundertjährigen Jubelfeier. Die schön architektonisch umrahmte Vorderseite zeigt einen lesenden Gelehrten, über den ein geharnischter Fürst schützend den Schild hält, während die dritte und vierte Seite mit zart radierten Ansichten der jetzigen Universitätsfassade und des ehemaligen Paulinerklosters, beide von feinen Randleisten umgeben, verziert sind. *F. Becker.*

× Der Berliner Bildhauer Prof. **Max Kruse** hat vom Kaiser den Auftrag erhalten, für den Rittersaal der Kaiserpfalz in Posen Statuen in Lebensgröße von sämtlichen aus

dem Hause Hohenzollern hervorgegangenen preußischen Fürsten anzufertigen.

Die rheinischen Denkmalfreunde sind, wie bekannt, durch den geplanten **Verkauf rheinischer Königsschlösser** in Unruhe versetzt. Vor allem schien Schloß *Benrath* mit seinen charakteristischen Parkanlagen, ein Bau des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz, recht gefährdet. Mit Befriedigung wird man darum den auf Antrag der Verwaltung gefaßten Beschluß der Gemeinde Benrath begrüßen, das königliche Schloß nebst Park *käuflich zu erwerben*.

»Pan als Lehrer des Flötenspiels« von Reinhold Begas. Durch die Tageszeitungen ging letzthin die Nachricht, daß einzelne ältere Werke von Begas, die von ihm bisher nur in Ton ausgeführt worden seien, jetzt in edlem Metall, Marmor und Candinener Ton gearbeitet würden. Unter diesen Gruppen wurde auch »Pan als Lehrer des Flötenspiels« erwähnt. Die Mitteilung, daß diese letztere Gruppe bisher nur in Ton gearbeitet worden sei, ist unrichtig. Denn Reinhold Begas hat im Jahre 1868 dieses Werk in Carrara-Marmor hergestellt; es gelangte damals in den Besitz von Dr. Strousberg, wurde auf dessen Kunstauktion anfangs der siebziger Jahre vom Freiherrn Julius von Born erstanden und befindet sich derzeit im Besitze des Baron Friedrich Born in Budapest, der auch der glückliche Besitzer von Anselm Feuerbachs Romeo und Julia ist. *Dr. G. v. T.*

Von den alten Bildern König Leopolds II. stehen nur noch zum Verkaufe ein Delacroix und von Rubens »Die Berufung des hl. Benediktus«. Beide befinden sich noch in den Räumen des Pariser Händlers Kleinberger. Es ist ferner beschlossene Sache, daß die neueren Bilder aus dem Besitze König Leopolds im kommenden Winter in Brüssel selbst zur öffentlichen Versteigerung gestellt werden. Betreffs der ägyptischen Altertümer dauern die Verhandlungen noch fort; es ist nicht ausgeschlossen, daß diese vom Brüsseler Museum der Altertümer angekauft werden. Der vom Museum für 150000 Franken übernommene Van Dyck wurde inzwischen ausgestellt. Das Bild ist nicht erstklassig, es bedarf selbst eingreifender Retuschen. Es ist den gezahlten Preis jedenfalls nicht wert. — A. J. Wauters erzählt gelegentlich dieser vielbesprochenen Angelegenheit, daß die Sammlung von Familienporträts König Leopolds weder zahlreich noch künstlerisch hervorragend ist. Sie macht geradezu eine Ausnahme von der Regel, daß fürstliche Familien von großer geschichtlicher Bedeutung mit Vorliebe ihre Ahnengalerien zu vervollständigen und auf hohen künstlerischen Wert zu bringen trachten. Die Mehrzahl der in den Schlössern von Brüssel und Laeken vereinigten Porträts rühren noch von Leopold I. her, aber weder dieser noch sein Sohn scheinen je besonderen Wert auf Anschaffung und Erhaltung von Familienbildnissen gelegt zu haben. Hervorragend sind eigentlich nur zwei schöne Pastells von Sir Lawrence, $1{,}04 \times 0{,}80$ groß, den Herzog von Sachsen-Koburg und seine Gemahlin Prinzessin Charlotte von England darstellend. Wauters, Präsident der Kommission der belgischen Museen, möchte diese Meisterwerke gern für das Brüsseler Museum erwerben; er fürchtet aber, daß die Londoner National Porträt Gallery sich die beiden Stücke nicht entgehen lassen wird. König Leopold II. besitzt ferner noch Bildnisse von Maria Theresia, Kaiser Joseph II. von Österreich, von dessen Schwester Marie Christine, welche Statthalterin der Niederlande gewesen ist, und auch ein lebensgroßes Vollbild von Napoleon I., welches dieser zum Andenken an seinen Aufenthalt in Schloß Laeken im Jahre 1812 malen ließ. Bekanntlich erging von dort aus Napoleons Kriegserklärung an Rußland. König Leopold I., der Begründer des belgischen Zweiges des Koburger, ist durch mehrere Porträts vertreten; auf dem einen ist er als Ritter des Hosenbandordens dargestellt. Das zweite rührt von Winterhalter her, von dem noch ein Bild der Königin Marie Louise mit dem kleinen Herzoge von Brabant, später Leopold II., auf dem Schosse, in der Kollektion vorhanden ist. Winterhalter hat dann letzteren noch im Alter von zehn Jahren gemalt. Leopold II. nennt noch ferner sein eigen: ein Bildnis der Königin Viktoria von England; des Papstes Pius IX., gemalt von Gallait; der Königin Marie Henriette von Angeli; ein Gruppenbildnis des Herzogs von Brabant und seines Bruders, des Grafen von Flandern, gemalt von einem Unbekannten. Die Porträte der drei Töchter des Königs, der Prinzessinnen Louise, Stephanie und Klementine, sind nicht in der Sammlung der Familienbildnisse des Königs vertreten. *A. R.*

Vom Ulmer Münster. An den alten Teilen des Münsters zeigen sich immer mehr Schäden, besonders am Turm; so ist man gegenwärtig damit beschäftigt, größere Reparaturen am nordöstlichen Strebepfeiler des Hauptturmes auszuführen und im Anschluß daran die Mittelpfeiler an Nord- und Ostseite des Turmes auszubessern. Wie weitläufig sich die Arbeiten gestalten, ist noch nicht abzusehen, da auch an einigen Pfeilern des südlichen Seitenschiffes und am südlichen Chorturm sich Schäden zeigen. Die durch frühere Setzungen entstandenen Schäden an Stab- und Maßwerk der Chorfenster werden durch Ausbesserungen wieder gut gemacht und diese Fenster mit neuen Schutzgittern versehen. Die Restaurierung der Glasgemälde im Chor wird weitergeführt. Im Innern des Münsters wird die Legung des neuen Bodens demnächst vollendet werden, mit der Instandsetzung des Stuhlwerks wird fortgefahren, der Parler Grabstein ist ins Innere des Münsters vor dem Eingang in die Neidhardtsche Kapelle versetzt worden, auch ist der schöne Cruzifixus der Bessererschen Kapelle, welcher seither auf dem Altar derselben aufgestellt war, wieder an seinen ursprünglichen Platz an der südlichen Wand der Kapelle aufgehängt worden. Man fand nämlich, bei Wegräumung eines Epitaphiums an der Wand, noch Spuren von Wandgemälden mit Inschriften, welche bestimmt auf die einstige Zugehörigkeit des Cruzifixus schließen lassen. Der Kostenanschlag für die Bauperiode von 1909/10 beläuft sich auf 44420 M.

Beiläufig sei noch bemerkt, daß die Stadt Ulm jetzt im ehemaligen Schwörhaus schöne Lokalitäten fü[illegible]chiv und Stadtbibliothek eingerichtet hat, welche [illegible]esonderer fachmännisch gebildeter Beamter verwaltet. [illegible] der Stadtbibliothek ist jetzt auch die ansehnliche Bibliothek des Altertumsvereins vereinigt, welche bislang in ungünstigen, die Benutzung erschwerenden Lokalen aufgestellt war. In demselben Gebäude ist für die K. Filial-Gemäldegalerie ein schöner Raum geschaffen. Durch Vereinigung all dieser Institute hat sich die Stadt ein bleibendes Verdienst erworben; man denke nur an die Schwierigkeiten und Umständlichkeiten, welche früher einer Benutzung des städtischen Archivs entgegen standen. *Max Bach, Stuttgart.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstra[illegible]
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 32. 10. September.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

Die nächste Nummer der Kunstchronik, Nr. 33, erscheint am 24. September

EIN PRACHTWERK ÜBER VELAZQUEZ

Eine Wahrheit, die dreißig Jahre Geltung gehabt hat, ist alt geworden und reif, von einer neuen Wahrheit abgelöst zu werden — so oder so ähnlich hat sich einmal Nietzsche ausgedrückt. Fast scheint es, als ob dieses Axiom auch auf die Kunstgeschichte Anwendung finden sollte. Die »Umwertung aller Werte« begann, als die deutschen und englischen Nazarener Raffael zu entthronen suchten. Tintoretto, der große göttliche Tintoretto, galt einer ganzen Zeit als ein gewissenloser Schmierer, Murillo wurde im Jargon der Künstlerateliers zum Zuckerbäcker, van Dyck zum seelenlosen Handgelenkskünstler degradiert. Nur vor zwei Malern, allerdings zweien, die das 19. Jahrhundert erst unter die eigentlichen Götter versetzt hatte, schien diese herostratische Wut Halt zu machen, Rembrandt und Velazquez. Und nun ereilt auch einen von diesen das gleiche Schicksal. Ein vielgelesener Schriftsteller, Julius Meier-Graefe, der den herrlichen Spanier früher als Vorbild und Muster aller Modernen gepriesen hatte, bringt in seinem spanischen Reisetagebuch als Hauptergebnis eine vollständige Enttäuschung über dessen Werk. Und wie es einem Kinde ergeht, das aus Ärger über sein geliebtes Spielzeug dieses so gründlich vernichtet, daß überhaupt nichts mehr übrig bleibt, so versetzt er den Gott nicht etwa nur unter die Halbgötter, sondern zerzaust ihn so lange, daß aus dem »Meister der Meister« ein Maler dritten Ranges ohne Erfindung, ohne Geist, ohne Seele, ohne Rhythmus, ja ohne eigentliches Können wird.

Aber »es kam alles, wie es kommen mußte«! Von dem Augenblicke an, wo man Cézanne, van Gogh, Munch nicht mehr als interessante Zeitphänomene, die sie ja unzweifelhaft sind, sondern als ganz große Künstler proklamierte, herrschte der Anarchismus in der Kunstbetrachtung. Jeder feste Maßstab fiel den Leuten aus den Händen, auf den Impressionismus des Schaffenden folgte der Impressionismus des Genießenden. Was hilft es uns und ihm, daß Meier-Graefe seine unwandelbare Liebe zu Rubens und Rembrandt versichert, daß er seine inbrünstige Verehrung für Raffaels Madrider Kardinalsporträt verkündet? So ehrlich er es meint — und ich kenne ihn zu gut, um dies im mindesten zu bezweifeln —, wir glauben ihm nicht mehr. Wer einmal begonnen hat mit dem Hammer zu philosophieren, der hält in der Götzendämmerung so bald nicht inne. Allein, sollten wir uns darüber ärgern? Hat es Sokrates etwas geschadet, daß Nietzsche ihn erschlug? Sind Luther und Bismarck aus allen Scheiterhaufen, die man ihnen errichtet, nicht immer strahlender hervorgegangen? Die beste Antwort, die wir diesen Heiligtumsschändern erteilen können, ist die, daß wir unsern Göttern immer herrlichere Altäre bauen und ihnen immer köstlicher duftenden Weihrauch streuen.

Einen solchen Altar schönster Art hat genau zu demselben Zeitpunkt, als das Meier-Graefesche Pamphlet erschien, die *Photographische Gesellschaft* in Berlin im Verein mit *Valerian von Loga* unserem Meister errichtet. Wir Deutschen sind nicht eben reich an — äußerlich — wirklich schönen Büchern. Unsere rastlose Generation, die sich zum Atemholen so wenig Zeit läßt und darum im Kunstgewerbe neben manchem Wertvollen so vieles Bizarre hervorgebracht hat, sie hat auch in der Buchausstattung viel gesündigt, hat, den Indianern gleich, bei denen man vor Federputz, Nasen- und Ohrringen und Tätowierung kaum etwas vom Gesicht mehr sieht, vergessen, daß Schmuck eben Schmuck bleiben muß und vom Wesentlichen, also hier dem Inhalt, nicht abziehen darf. Das Wichtigste der Buchausstattung ist doch — es ist eigentlich langweilig, das immer und immer wieder zu wiederholen — ein gutes Papier, eine leserliche Type und die geschmackvolle Verteilung des Drucksatzes im Raume. Bei allem sonstigen Schmuck muß mit der äußersten Sparsamkeit und einer beinah ängstlichen Feinfühligkeit verfahren werden. Diese Bedingungen sind nun bei dem neuen Prachtwerk in geradezu musterhafter Weise erfüllt worden. Schon der Einband, graue Leinwand sehr kräftiger Textur mit Pergamentrücken, macht den Eindruck exklusiver Vornehmheit. Als Papier ist bestes Büttenpapier und für die wenigen Vorzugsexemplare kaiserliches Japanpapier gewählt worden. Die Drucktype ist eine körperhafte, von der allgemein üblichen nicht allzu sehr abweichende Antiqua, Spatien, Interkolumnien, Ränder sind so bemessen, daß das Seitenbild schon beim ersten flüchtigen Hinblick wohltuend wirkt. Zu dem Schwarz und Weiß gesellt sich nur ein wenig Rot in den am Rande wiederholten Titeln der im Text besprochenen Werke und in den schönen Initialen der Kapitel, die von Loga ebenso wie die schwarzen Schriftstücke aus Büchern des 17. und 18. Jahrhunderts ausgewählt hat. Sonst ist kein weiterer Zierat verwendet worden. Den Hauptschmuck des Buches bilden die 63 Photogravuren, die die Photographische Gesellschaft nach den allerbesten Vorlagen hergestellt hat. War man bis vor kurzem für Madrid auf spanische und einige Braunsche Photographien angewiesen, so hat jetzt Anderson die Werke des Prado in schlechthin mustergültiger Weise aufgenommen. Ein einziger Blick auf die Gravure des Bildes »Josephs blutiger Rock« genügt, um uns mit staunender Bewunderung darüber zu erfüllen, was ein guter Photograph selbst aus einem halbzerstörten Gemälde herauszuholen vermag. Daß unter den Abbildungen auch ein paar wichtige Bilder fehlen, ist, wie ich höre, auf die un-

erfüllbaren Bedingungen eines anderen privilegierten Photographen zu schieben.

Bei der Wahl des Textes ist Loga, der uns selbst gewiß vieles zu sagen hätte, in fast übertriebener Bescheidenheit hinter den trefflichen spanischen Sammler und Kenner *Aureliano de Beruete* zurückgetreten, dessen Buch, mit einigen Kürzungen, sorgfältig, nur hin und wieder etwas zu frei, ins Deutsche übersetzt worden ist. Über dieses Buch als Ganzes ist nicht viel Neues zu sagen, zumal da die handliche und billige englische Ausgabe von 1907 wohl jedem Freunde des Velazquez bekannt ist. Es sei darum nur nochmals betont, daß es das unvergängliche Werk unseres Carl Justi besonders nach der Seite der Bilderkritik und in der Beurteilung der Ausdrucksmittel des Meisters aufs Wertvollste ergänzt. Beruete ist in seinen Zuweisungen und Ablehnungen sehr streng. Wenn ihm bei einem Bild irgendwie begründete Zweifel auftauchen, merzt er es unerbittlich aus dem Werke seines Meisters aus. Und dieser Standpunkt hat sehr viel für sich. Wenn wir von einem Meister über achtzig authentische Werke besitzen, so kann sein Ansehen nicht dadurch gewinnen, daß wir noch ein oder zwei Dutzend als »vielleicht von ihm herrührend« bezeichnen. Ich habe in den »Klassikern der Kunst« etwa zehn Bilder mehr als Beruete in den ersten Teil aufgenommen, nicht weil ich sie für durchaus eigenhändige Arbeiten erklären wollte, sondern weil ich einen mehr oder minder großen Anteil des Meisters bei ihnen für wahrscheinlich oder wenigstens möglich hielt und ich sie von den im zweiten Teil abgebildeten scheiden wollte, die bloße Kopien sind oder, zum Teil vielleicht, zum Teil sicher, mit Velazquez überhaupt nichts zu tun haben. Streng genommen müßte man viel mehr Abteilungen machen: eigenhändige Werke, Werkstattbilder, im eigentlichen Sinne »zweifelhafte« und endlich fälschlich unter dem großen Namen gehende Bilder. Aber wer vermöchte da feste Grenzen zu ziehen! Keiner von uns hat zugesehen und kann mit Bestimmtheit sagen, ob Velazquez bei einem Werke dem Mazo nur einen guten Rat gegeben oder die Komposition vorgezeichnet oder einige wichtige Pinselstriche hinzugetan hat.

Kaum eines anderen großen Meisters Werk ist in den letzten Jahren durch die Forschung so bereichert worden, wie das des Velazquez. Nicht alle »Entdeckungen« fanden zwar die Zustimmung der Kenner — bei manchen konnte man sich kaum eines Lächelns erwehren —, aber eine ganze Reihe kann doch jetzt als dauernd gesicherter Besitz gelten. Insbesondere der jugendliche Velazquez ist uns dadurch viel greifbarer geworden. Beruete selbst entdeckte in der Sammlung Cañaveral in Sevilla zwei unzweifelhafte Werke, von denen er das eine, den ungemein charakteristischen Apostel Petrus, seiner eigenen Sammlung einverleibte, während das andere, die Jünger in Emmaus, in den Besitz des Don Manuel de Soto in Zürich gelangt ist. 1906 wurden die »Musikanten« für die Berliner Galerie erworben, in denen wir vielleicht das früheste aller erhaltenen Bilder des Meisters zu erblicken haben, und ungefähr zu gleicher Zeit tauchte im englischen Kunsthandel der seit 1892 verschollen gewesene »Winzerbursche« wieder auf, der jetzt leider übers Meer in den Besitz des Herrn Francis Bartlett in Boston gewandert ist. Diese Werke konnten bereits in die 1908 erschienene zweite Auflage meines kleinen Buches aufgenommen werden. Inzwischen aber sind schon wieder zwei neue Werke bei den Frereschen Erben in London entdeckt worden, die zum erstenmal — wenigstens in Deutschland — in dem neuen Prachtwerk reproduziert worden sind. Obwohl ich die Originale nicht kenne, scheint mir ein Zweifel an der Echtheit kaum möglich. Der *Johannes auf Patmos* rührt sicherlich von derselben Hand her, die den Berueteschen Petrus geschaffen, und auch die in rotem Gewand und blauem Mantel auf der scharf beleuchteten Erdkugel stehende, lieblich herbe *Madonna* fügt sich aufs harmonischste in die Kette der jetzt von allen Seiten anerkannten Jugendwerke ein. Von den neu entdeckten späteren Werken des Velazquez waren der von Venturi aufgefunden, 1902 in Paris zuerst ausgestellte, dann nach Amerika gelangte Kardinal Pamphili und das früher bei Kann in Paris befindliche Bildnis eines jungen Mädchens auch von mir unter die echten Werke aufgenommen worden. Bei dem Calabazillas, den Beruete jetzt »trotz der Zeichenfehler« dazu rechnet, hatte ich mich nicht dazu entschließen können und befand mich dabei in Übereinstimmung mit trefflichen Kennern. Ich gestehe aber zu, daß es zum mindesten unvorsichtig war, ein unbedingtes Urteil über ein Bild abzugeben, das ich nur aus einer Nachbildung kannte. Aus dem gleichen Grunde muß ich mein Urteil über das von Beruete unter die authentischen Werke aufgenommene, aber nicht in dem Prachtwerk abgebildete Bildnis der Maria Anna zurückhalten, das Herr Henry Clay Frich in New-York von der Firma Trotti in Spanien erworben hat. *WALTHER GENSEL.*

NEKROLOGE

Mr. Louis Loeb, der bekannte amerikanische Maler, ist kürzlich gestorben. Er war in Cleveland, Ohio, geboren im Jahre 1866 und begann seine Karriere als Lithographenlehrling. Er gehörte zu den tüchtigsten der jüngeren Generation amerikanischer Künstler und vertrat die Prinzipien der modernen Pariser dekorativen Richtung. Als Porträtist hat er auch Tüchtiges geleistet und seine Werke waren oft mit Auszeichnungen des »Salon« gekrönt.

PERSONALIEN

Von der Dresdner Galerie. In Berliner und Dresdner Zeitungen ist in den letzten Wochen ein Streit darüber ausgefochten worden, wer der Nachfolger Karl Woermanns als Direktor der Dresdner Galerie werden soll. Es hieß, ein bekannter Dresdner Maler sei dazu bestimmt. Man kann diesen Streit nicht gerade als erfreulich bezeichnen, denn einerseits hat Woermann bisher seine Stellung noch gar nicht aufgekündigt, obgleich er jetzt im Alter von 65 Jahren dazu berechtigt wäre, er beabsichtigt dies auch für dieses Jahr noch nicht — und anderseits darf man doch wohl nicht annehmen, daß die Regierung einem Manne von so großen Verdiensten kündigen wolle. Denn solche hat sich Woermann allerdings um die Dresdner Galerie in hohem Maße erworben. Sein Katalog der Galerie ist ein wissenschaftliches Werk ersten Ranges, während der Katalog seines Vorgängers — eines Malers — nur eine dilettantische Stümperei war und von Fehlern und Unsinnigkeiten wimmelte. Woermann hat ferner die Galerie um einige hervorragende ältere Werke — z. B. einen Murillo, einen Hobbema, einen Philips Koninck und ein Bild des Meisters des Hausbuchs — sowie um mehrere hundert moderne Gemälde vermehrt. Dabei bedenke man, daß ihm — abgesehen von den Zinsen der Pröll-Heuer-Stiftung, die für Gemälde lebender deutscher Meister verwendet werden müssen und vom akademischen Rate verwaltet werden — ein ständiger Vermehrungsfond in der horrenden Höhe von 5000 Mark — fünftausend Mark — jährlich zur Verfügung steht. Woermann hat endlich die Galerie wiederholt neu angeordnet, z. B. als er den östlichen Flügel des Semperschen Galeriebaues im Erdgeschoß erhielt und in diesem die Gemälde des 18. Jahrhunderts unterbrachte. Er hat ferner ein paar hundert Gemälde an andere öffentliche Gebäude und

Provinzmuseen in Sachsen abgegeben und neuerdings die moderne Abteilung der Galerie wieder in glücklicher Weise angeordnet. Wenn trotz alledem in der alten Abteilung noch eine Neuordnung als wünschenswert zu bezeichnen ist, so trägt Woermann daran die geringste Schuld. Denn diese Neuordnung ist erst möglich, wenn ein neues Gebäude für die moderne Abteilung der Galerie vorhanden sein wird. Diese Notwendigkeiten hat Woermann selbst seit Jahren, zuletzt in einer ausführlichen Denkschrift betont. Man hat also kein Recht, sie ihm als Mängel seiner Verwaltung vorzuhalten. Die Galerie ist so beschränkt, daß nicht einmal Räume zum Magazinieren von Gemälden vorhanden sind. Unter den gegenwärtigen Verhältnissen läßt sich nicht mehr und nichts Besseres schaffen, als was Woermann getan hat. Wenn man nun in der Tat daran dächte, an die Spitze der Dresdner Galerie nach Woermanns etwaigem Abgange einen Maler zu stellen — sei es wer es auch sei — so hieße das nichts anderes als eine Desavouierung des bisherigen Direktors. Denn eine alte Galerie, wie die Dresdner, kann nur von einem kunsthistorisch geschulten Manne von reichem Wissen verwaltet werden und für die moderne Abteilung brauchen wir wiederum einen Mann von der Unparteilichkeit und sachlichen Klugheit Woermanns, nicht aber einen Maler, der nach seiner ganzen Vergangenheit und seiner ganzen Anschauung nach Partei sein müßte und der von Kunstwissenschaft im Sinne des Woermannschen Katalogs keine Ahnung hat. Eine solche Ernennung würde also in jeder Beziehung ein Unglück für die Dresdner Galerie sein. Jedenfalls müssen wir zunächst wünschen, daß Karl Woermann der Dresdner Galerie noch recht lange erhalten bleibt.

Professor **Dr. Josef Strzygowski,** bisher in Graz, hat als Nachfolger Franz Wickhoffs das Ordinariat der Wiener Universität übernommen. Strzygowski steht jetzt im 48. Lebensjahre.

Mr. Lionel Cust hat sein Amt als Direktor der National Portrait Gallery in London niedergelegt. Sein Nachfolger wird Professor **Holmes,** der Herausgeber des Burlington Magazine.

Dr. W. Worringer, bisher in München, erhielt die venia docendi für Kunstgeschichte an der Universität Bern.

Prof. **Ludwig Dettmann,** der Direktor der Kunstakademie in Königsberg i. Pr., ist aus Anlaß seiner 25jährigen Künstlertätigkeit von der dortigen Universität zum Ehrendoktor der Philosophie ernannt worden.

Professor **Halmhuber,** der Direktor der Kölner Kunstgewerbeschule, hat einen Ruf als ordentlicher Professor an die Kgl. Technische Hochschule zu Hannover erhalten und angenommen.

Kunstmaler Professor **August von Brandis,** Dozent an der Technischen Hochschule zu Danzig, ist an die Technische Hochschule in Aachen berufen worden. Das Suermondt-Museum in Aachen besitzt von ihm eine Grablegung Christi aus dem Jahre 1894. Die Interieurs, die der Künstler in den letzten Jahren auf der großen Berliner Kunstausstellung zeigte, gehörten zu den malerisch besten Leistungen, denen man dort begegnen konnte.

Henri Harpignies, der letzte der Schule von Fontainebleau, hat am 28. Juli seinen 90. Geburtstag gefeiert. Neben Andreas Achenbach und dem englischen Maler Frith ist er heute der Senior der europäischen Malerei.

WETTBEWERBE

Der kunstgeschichtliche Preis aus der Herman Grimm-Stiftung, der alle vier Jahre fällig ist, kam diesmal bei den akademischen Wettbewerbungen der Berliner Universität zur Verleihung. Die Aufgabe lautete: »Die Baumzeichnung in der deutschen Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts«. Verfasser der preisgekrönten Arbeit ist Dr. Ignaz Beth.

Das Ergebnis des Wettbewerbes für das neue Münchener Polizeigebäude bedeutet eine **gewichtige Stimme zur Erhaltung der Augustinerkirche,** deren Hochschiff und Steildach eine der glücklichsten architektonischen Situationsschönheiten Alt-Münchens bildet. Von 80 Entwürfen ziehen 54 die Wiederverwendung der jetzt als Mauthalle dienenden Kirche in Rechnung, nur 26 wollen die Kirche zugunsten eines Umbaues niederlegen. Das Preisgericht, in das Prof. Carl Hocheder eintrat, verlieh den ersten Preis von 12000 Mark den Herren Delisle und Ingwersen, den zweiten von 9000 Mark Hessemer und Schmidt, sämtlich in München, zwei dritte Preise von je 6000 Mark fielen Scholer und Bonatz in Stuttgart sowie Prof. Dr. Theodor Fischer in München zu. Zwei vierte Preise erhielten Prof. Richard Berndl in München und Franz Kuhn in Heidelberg. Für je 2000 Mark wurden angekauft die Entwürfe von Oberingenieur Blößner, Bauamts-Assessor Buchert, Prof. Em. von Seidl in München und Prof. Friedrich Pützer in Darmstadt. Von den Entwürfen entschieden sich die mit dem ersten, zweiten und vierten Preise und der Prof. Fischers für die Erhaltung, nur der andere dritte Preis für die Vernichtung der Mauthalle. So bedeutet der Spruch des Preisgerichts eine Kundgebung zugunsten der ehrwürdigen Augustinerkirche.

In dem Wettbewerb für den Kurhausneubau zu Warnemünde wurde ein erster Preis nicht verliehen. Als zweite Preise erhielten je 2500 Mark Wilhelm Kamper in Köln-Ehrenfeld und Paul Korff in Laage in Mecklenburg.

Ein Wettbewerb um Vorentwürfe für eine Kunstgewerbe- und Handwerkerschule in Köln wird unter den deutschen Architekten bis zum 25. November d. J. ausgeschrieben. Für die drei besten Lösungen steht eine Gesamtsumme von 15000 Mark, für weitere Ankäufe 3000 Mark zur Verfügung.

Im Wettbewerb für das Museum in Neuß erhielten unter 65 Arbeiten zwei erste Preise F. Berger in Schöneberg-Friedenau und Hermann Pflaume in Köln. Den zweiten Preis trugen Schilling und Schmitz in Köln davon. Zwei Entwürfe wurden angekauft.

Für ein Denkmal Joseph v. Eichendorffs in Breslau schreibt ein Komitee, das sich dort gebildet hat, einen Wettbewerb unter den deutschen Bildhauern aus. Das Denkmal soll ein Standbild aus Bronze werden, das den Dichter in ganzer Figur stehend oder sitzend darstellt und im Scheitniger Park seinen Platz finden. Der Situationsplan kann von dem Schlesischen Museum für bildende Künste bezogen werden. Die Herstellungskosten, ausschließlich der von der Stadt Breslau übernommenen Fundamentierung, dürfen die Summe von 24000 Mark nicht überschreiten. Die Modelle und Zeichnungen sind bis zum 15. November d. J. an das Schlesische Museum der bildenden Künste in Breslau, Museumsplatz, einzusenden. Es werden drei Preise zu 1500 Mark, 1000 Mark und 500 Mark ausgesetzt.

Zum **Wettbewerb um ein Denkmal Peters d. Gr. in Riga,** das zur Erinnerung an die vor 200 Jahren erfolgte Eroberung Livlands und Rigas errichtet werden soll, waren 58 Entwürfe eingetroffen, von denen eine nicht unbedeutende Anzahl aus deutschen Werkstätten hervorgegangen war. Das Preisgericht hat ausschließlich nur solche Entwürfe prämiiert und zum Ankauf empfohlen, die der historischen Richtung angehören. Dadurch ist leider der hervorragendste Entwurf mit dem Kennwort »Imperator. Livland-Riga«, als dessen Verfasser nachträglich der Schöpfer

des Hamburger Bismarckdenkmals, Prof. *Hugo Lederer* bekannt wurde, von der Prämiierung ausgeschlossen geblieben. Er stellt den Kaiser lorbeerbekränzt in archaischer Imperatorengewandung, in den Händen Zepter und Reichsapfel haltend, auf einem einfachen Sockel dar, der die Mitte eines kreisrunden, vorne als Ruhebank ausgebildeten Unterbaues einnimmt. Flankiert wird der Unterbau von den prächtigen Figuren Livland und Riga. Die Silhouette des ganzen Denkmals ist von imponierender Wirkung; es würde sich vorteilhaft in das Straßenbild einfügen. Auch einem Entwurf, der die Kaiserfigur auf einem Sockel von einfachen wuchtigen Formen stehend zeigt — nachträglich als Arbeit des Bildhauers *Konstantin Starck*-Berlin bekannt geworden — blieb die Anerkennung versagt.

Mit dem ersten Preise ausgezeichnet ist der Entwurf des Bildhauers *Alexander Baumann*, eines Schülers der Dresdener Akademie, und des Professors Schilling, z. Z. Lehrer an der Stieglitzschen Kunstschule in Petersburg. Baumann stammt aus Reval. — Den zweiten Preis errang der Bildhauer *Franz Pritel* aus Berlin mit einem Reiterbild auf schön stilisiertem hohem Sockel; den dritten Preis Professor *W. Wandschneider*-Charlottenburg, ebenfalls mit einer Reiterfigur. Angekauft wurden der Entwurf eines Reiterbildes von Bildhauer *Richard Schmidt-Cassel* in Berlin, und ein Entwurf des in Riga lebenden Bildhauers *F. Vlassak.*

Das Denkmalkomitee hat sich für den Entwurf des Bildhauers *Schmidt-Cassel* entschieden und diesem bereits die Ausführung übertragen. Der Sockel soll aus finnländischem grauem Granit, das Reiterbild aus Bronze hergestellt werden. Als Tag der Enthüllung ist der 4. Juli 1910 bestimmt. *–n.*

DENKMALPFLEGE

Trotz des Einspruches zahlreicher namhafter Kunstgelehrter steht es jetzt fest, daß die Burg **Altena** in Westfalen wiederhergestellt wird. Von einem Privatmann ist kürzlich wiederum eine Spende von 40000 Mark eingelaufen. Dagegen verhalten sich die unabhängigen Städte zum Teil ablehnend gegen den Plan. In Dortmund ist kürzlich ein Antrag des Magistrats, den Betrag von 15000 Mark in drei Jahresraten von je 5000 Mark für diesen Zweck zu verwenden, infolge des Widerspruchs der Stadtverordneten, wieder zurückgezogen worden.

Kleve. In Kleve ist kürzlich in Anwesenheit des Kaisers ein Denkmal des großen Kurfürsten von Peter Breuer enthüllt worden. Bei dieser Gelegenheit sind auch kunstgeschichtlich wichtige Entscheidungen gefallen. Die »Kölnische Zeitung« vom 10. August berichtet darüber: Im inneren Schloßhofe war das große aus Bedburg stammende Doppelgrabmal des Grafen Arnold II. von Kleve und seiner Gemahlin Berta provisorisch aufgestellt, eine prachtvolle steinerne Tumba mit den überlebensgroßen Figuren des Grafenpaares, eine hervorragende Arbeit vom Anfang des 14. Jahrhunderts. Das Denkmal, das in hundert Stücke in der Franzosenzeit zerschlagen und dann vergraben war, ist auf Kosten der provinziellen Denkmalpflege wiederhergestellt worden. Es besteht die Absicht, dieses Denkmal zusammen mit den beiden in der Stiftskirche zu Kleve befindlichen Monumenten, die dort schmählich auf die Seite geschoben sind — dem Denkmal des Grafen Adolf IV. und seiner Gattin Margareta von Berg und dem des Grafen Johann II. und seiner Gattin Mechtild von Hessen — in der Michaelskapelle neben der Stiftskirche unterzubringen. Der Kirchenvorstand will diese pietätvoll zu einem Gesamtdenkmal des klevischen Herrscherhauses ausgestalten. In dem großen wiederhergestellten Saal des Schlosses, der als Sitzungssaal für das Landgericht dient, erläuterte der Provinzialkonservator dem Kaiser eingehend die dort ausgestellten großen Pläne und Aufnahmen des Schlosses, vor allem auch die Aufnahmen der jüngst vorgenommenen Ausgrabungen und Untersuchungen, die den alten Umfang festgestellt haben. Besonders freudigen Widerhall fand es, daß der Kaiser wiederholt laut und energisch erklärte, das Gefängnis müsse aus dem Schlosse heraus. Bekanntlich dient die eine Hälfte des Schlosses mit dem ehrwürdigen Spiegelturm seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts als Kantonsgefängnis, der Schloßhof mit den Arkaden des Großen Kurfürsten ist durch eine 4 m hohe nackte Mauer nach außen abgeschlossen. Diesem unwürdigen und unhaltbaren Zustand wird nun zur Genugtuung aller Denkmalfreunde durch diese kaiserliche Entscheidung ein Ende bereitet werden.

DENKMÄLER

Das Denkmal der Kaiserin von Professor **Karl Begas**, das kürzlich im neuen Rosengarten des Berliner Tiergartens enthüllt wurde, ist eine Wiederholung der Statue im Privatgarten des Kaiserpaars am Neuen Palais in Potsdam. Den Besuchern der königlichen Schlösser war dieses wenig glückliche Werk, dessen Marmortechnik lebhaft an »moderne« italienische Friedhofskunst gemahnt, längst bekannt, durch die Art der Aufstellung aber natürlich jeder öffentlichen Kritik entzogen. Im Interesse des Künstlers kann man es nur bedauern, daß es nicht dabei geblieben ist.

Von den preisgekrönten Entwürfen für das Stavenhagener Fritz Reuter-Denkmal wurde der von Prof. **Wilhelm Wandschneider** in Berlin vom Preisgericht und Komitee zur Ausführung bestimmt.

Wilhelm Leibl soll in Köln anläßlich der zehnjährigen Wiederkehr seines Todestages ein Denkmal errichtet werden.

In **Aachen** ist kürzlich die Statue des »wehrhaften Schmiedes«, eines Aachener Freiheitshelden aus dem 13. Jahrhundert, enthüllt worden. Das Denkmal ist ein Werk des einheimischen Künstlers **Karl Bürgers.**

Ein Denkmal des Malers **Gérome,** verfertigt von seinem Schwiegersohne, dem Bildhauer Aimé Morot, ist am 8. Juli in Paris enthüllt worden.

FUNDE

In der St. Johanniskirche in **Thorn** ist bei Renovierungsarbeiten ein Wandgemälde entdeckt worden, welches das Jüngste Gericht und die Kreuzigung Christi darstellt.

AUSSTELLUNGEN

Die Sammlung A. W. von Heymel, besonders reich an Werken französischer Künstler, von Constantin Guys, Manet und Renoir bis auf van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard ist zurzeit leihweise in der Kunsthalle zu Bremen ausgestellt.

Eine Ausstellung kirchlicher Kunst ist Ende August zu Beginn der Generalversammlung der Katholiken Deutschlands in **Breslau** eröffnet worden. Sie findet im Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer statt. Den Glanzpunkt der Abteilung »Alte kirchliche Kunst in Schlesien« bildet der Breslauer Domschatz mit seinen vielen kostbaren Werken der Goldschmiedekunst von der Gotik bis zur Barockzeit. Von Werken der Malerei sind die beiden Madonnen von *Lukas Cranach* aus dem Breslauer und dem Glogauer Dome zu nennen, ferner der prachtvolle gotische Flügelaltar des Petrus Wartenberg aus der Breslauer Kathedrale. Auch der größte Schatz der Dorfkirche in Rothsürben bei Breslau, die über einen Meter hohe Christusfigur, die *Adriaen de Vries* im Jahre 1604 geschaffen hat, wird hier zum erstenmal einer breiteren Öffentlichkeit

gezeigt. Die Abteilung »Neue kirchliche Kunst« ist hauptsächlich von einheimischen Künstlern, u. a. von Th. von Gosen, beschickt worden.

Auf der **X. Internationalen Kunstausstellung** im Kgl. Glaspalast zu **München** wurden vom bayerischen Staat erworben die Ölgemälde: Christian Landenberger »Badende Knaben am See«, Leo Samberger »Bildnis des Professors Jakob Bradl«, Giulio Beda »Sonniger Wintertag im Dachauer Moos«, Fritz August von Kaulbach »Tulpenstilleben«, Johann Karl Becker-Gundahl »Drei Studien« (Rötelzeichnungen), Bernhard Bleeker »Büste des Malers Pallenberg« (Bronze).

Barmen. Aus der Ausstellung des Düsseldorfer Sonderbundes im Kunstverein wurden die Gemälde »Frühling am Niederrhein« von Max Clarenbach und »Flußspiegel« von Walter Ophey von den Herren Hugo Toelle und Bankdirektor Hinsberg angekauft und der Sammlung des Vereins zum Geschenk gemacht. Zur Verlosung wurden zwei Gemälde von Clarenbach und Ophey angekauft. An Private wurden verkauft Ernst te Peerdt »Labertal« und Max Clarenbach »März«. Zurzeit befindet sich die ganze sehr bemerkenswerte Ausstellung im Kunstverein zu Köln, von hier wird sie auf Veranlassung von Direktor Dr. Brüning nach Münster i. Westf. wandern. Im letzten Heft (Nr. 8) unserer Zeitschrift »Meister der Farbe« ist ein ausführlicher Bericht über die Veranstaltung erschienen.

Der belgische Landessalon wurde in diesem Jahre in Gent eröffnet. Die Künstler hatten sich beschwert, daß die Jury ihres Amtes mit außerordentlicher Strenge gewaltet habe. Man findet aber allgemein, daß sie noch nicht streng genug gewesen ist, denn man sieht noch genug Mittelmäßigkeit und Amateure in Gent vertreten. Alle guten Namen Belgiens sind natürlich vorhanden, ohne sonderliche Überraschungen zu bieten. Entweder sandten die Künstler des Landes schon Gesehenes, oder etwas, das ihrer jedem bekannten Note, besser gesagt Fabrikmarke, entspricht. Wirklich Neues und Hervorragendes erblickt man nur von den beiden Courtens — Vater und Sohn — von Jacob Smits (Moll) — Thysebaert, Marten, Melsen, Hauwaert, und noch einigen. Die Skulpturenabteilung ist mit Ausnahme eines riesigen Kopfes von Rodin, der einem der »Bürger von Calais« desselben Künstlers angehört, ein vollständiger Durchfall. Was die ausländische Beteiligung anbelangt, so war es früher eine Liebhaberei des Genter Salons, eine ganze Reihe guter Bilder aus den jüngsten Pariser Salons vorzuführen. Auch diese anziehende Note fehlt diesmal völlig. Wir begegnen unter den Franzosen Cottet, George Henri, Auburdin, Le Sidaner, Raffaëlli, Henri Martin, Désiré Lucas, Berthe Bourgonnier. Unter den Deutschen Ludwig Dettmann und Borchardt. Die Engländer sind durch Shannon, Lavery, Birley, Sauter, Patterson und Arthur J. Lyom vertreten. *A. R.*

Eine **»Tennyson Centenary Exhibition«** findet gegenwärtig in London statt. Eine große Anzahl Illustrationen zu den Werken des Dichters ist so in den Räumen der »Fine Art Society« gesammelt worden. Unter diesen sind die Namen Legros, Millais, Herkomer u. a. vertreten.

SAMMLUNGEN

Als erstes Werk deutscher Plastik in Kopenhagen wurde für das dortige Ny-Carlsberg-Museum eine Plastik *Max Klingers* angekauft. Es ist die kauernde Diana in weißem Marmor.

Arnold Böcklins berühmtes Bild **Malerei und Dichtung** hat jetzt im *Schlesischen Museum* in Breslau einen Platz erhalten. Es ist dahin als Vermächtnis des früheren Besitzers Stadtältesten Dr. Heinrich von Korn gelangt.

Das großherzogliche Museum in **Weimar** hat drei Zeichnungen von Prof. Arthur Kampf erworben.

Der Kunstmäzen Adolphus Busch hat dem **Metropolitan Museum in New York** das auf der deutschen Kunstausstellung vor einigen Monaten ausgestellte Kolossalgemälde des deutschen Malers Heinrich v. Zügel: »Ochsen eine Furt durchwatend« zum Geschenk gemacht.

Die **Nationalgalerie in Christiania** erhielt von Olaf Schon auch den Rest seiner Sammlung als Geschenk. Diese 32 Gemälde übertreffen an künstlerischem Wert noch die frühere Schenkung von 84 Bildern und enthalten u. a. auch das Meisterwerk Erich Werenskjolds »Landschaft von Kriteseid«, sowie 10 große dekorative Arbeiten von Gerhard Munthe.

In der **Kgl. Graphischen Sammlung in München** kamen neuerdings 12 weitere Bände des Sachkatalogs der Kunstbibliothek zur Aufstellung. Der Sachkatalog kommt damit zum Abschluß. Er gibt nun in 44 Bänden über alle Gebiete, Techniken, Zeiten, Länder und Orte der Kunst Aufschluß, über die man sich in der Kunstbibliothek der Kgl. Graphischen Sammlung unterrichten möchte.

Köln. Das Wallraf-Richartz-Museum erwarb ein altkölnisches Gemälde mit der Krönung Mariä und der Darstellung der 24 Ältesten, das vorher in der Sammlung Fay in Aachen und noch früher in der Kölner Sammlung Lyversberg war. Der Maler steht dem Meister der hl. Sippe nahe. Aldenhoven erwähnt das Bild in seiner Geschichte der Kölner Malerschule S. 203.

Die Handschriftensammlung des Vicomte Spoelberch de Lovenjoul hat Brüssel verlassen. Diese einzig dastehende Sammlung wurde von dem Verstorbenen der französischen Republik vermacht, welche sie im Schlosse von Chantilly aufstellen wird. Sie enthält die Originalhandschriften ganzer Werke Balzacs, Briefe von Alfred de Musset, George Sand und so fort. Zu ihrer Fortschaffung nach Frankreich war ein besonderer Güterzug notwendig, der sich aus 31 Waggons zusammensetzte. Das Gesamtgewicht der vom Vicomte Spoelberch de Lovenjoul gesammelten Handschriften beträgt 126000 Kilo! Sein Brüsseler Hotel wird Sitz und Eigentum der französischen Gesandtschaft. *A. R.*

Eine **»Heilige Familie« von Luca Penni,** Vermächtnis des Mr. George Fielder, fand in der Londoner National Gallery Aufstellung.

Die **National-Galerie von Dublin, Irland,** erwarb durch Kauf eine Madonna des Lorentino d'Angelo di Arezzo. Dieser sehr seltene Meister war ein Schüler des Piero della Francesca und das Bild der Dubliner Galerie ist ein besonders schönes Spezimen seiner Kunst.

Man schreibt uns: Durch einen Zufall bekomme ich die während meiner Sommerreise erschienene Nummer der »Kunstchronik« vom 18. Juni, in der *K. E. Schmidt* von der **Sammlung Chauchard** plaudert, erst heute zu Gesicht. Es erscheint fast unbegreiflich, daß ein so guter Kenner des Pariser Kunstlebens wie Schmidt so Unrichtiges berichten konnte, erklärt sich aber wohl daraus, daß die Sammlung fast vollkommen unzugänglich war und die Feinde Chauchards, deren er ja genug hatte, in ihrer Herabsetzung an Übertreibung mindestens ebensoviel geleistet haben wie seine Freunde in ihrer kritiklosen Verhimmelung. Zunächst ist meines Wissens nie von *vierzig* Millionen die Rede gewesen, die er für seine Bilder bezahlt hat, sondern nach der genauen Aufstellung, die ich einmal eingesehen habe, von annähernd *vierzehn*. Ebenso falsch aber ist es, wenn behauptet wird, die Sammlung würde im Hotel Drouot heute kaum eine Million mehr bringen. Zugegeben, daß für die Meissonier ein starker Preisrückgang stattgefunden hat und daß auch die Diaz und Troyon, ja selbst die fünf

Millet nicht mehr die alten Preise erreichen würden, so würde der Ertrag auch heute noch wohl zwischen fünf und zehn Millionen sein. Allerdings kann ich meine Schätzung nur mit Vorbehalt geben, da ich die Sammlung nur einmal vor sieben Jahren gesehen habe und mir nicht jedes Bild in der Erinnerung geblieben ist. Übrigens ist ein großer Teil ja von Chauchard auf Auktionen in Drouot erworben worden. Sehr sagenhaft erscheint mir die Geschichte mit der »Weißen Kuh«, von der ich allerdings nur weiß, daß sie 1899 nach der Vente Crabbe, wo sie 89000 Frs. brachte, in den Besitz Chauchards gelangte. Was endlich das Angelus von Millet betrifft, so habe ich in meiner Millet-Monographie den Sachverhalt so dargestellt, wie er mir von Antonin Proust erzählt und von anderen bestätigt worden ist. Darnach wurde das Bild auf der Auktion gegen den durch Proust vertretenen *Staat* auf fünfeinhalbhunderttausend Francs getrieben. Mag sein, daß es sich um den Coup eines Händlerringes handelte[1]) und daß man auch später nicht die Absicht hatte, das zu Ausstellungen nach Amerika gesandte Bild dort zu lassen, unmöglich aber kann man Chauchard deswegen lächerlich machen, weil er ein Bild für achthunderttausend Francs zurückgekauft hat, für das der Minister der schönen Künste mehr als zwei Drittel dieser Summe geboten hatte[2]). Die guten oder schlimmen Charaktereigenschaften des Herrn Ch. und seine Motive gehen uns dabei nichts an — kommt es denn übrigens nicht auch in anderen Ländern vor, daß Leute um der in Aussicht gestellten Titel und Orden willen den Wohltäter und Mäzen spielen? — Jedenfalls war es sein Bestreben, dem Staate das Beste vom Besten der neueren französischen Kunst zu vermachen. Ist er dabei »hineingelegt« worden, nun, so soll man sich lieber an die Händler und an die Berater halten, die ja wohl noch leben: de mortuis nil nisi bene. *Gensel.*

Wie bereits in der vorigen Nummer berichtet, wird **Köln** ein Museum für ostasiatische Kunst an das Kunstgewerbemuseum anbauen lassen. Der offizielle Titel lautet **»Museum für ostasiatische Kunst, Sammlung Adolf Fischer«** (nicht »Ostasiatisches Museum«). Es wird unter Leitung von Professor Adolf Fischer stehen und mit eigenen Fonds ausgestattet sein. In den eigens dazu errichteten Räumen wird die Entwickelung der ostasiatischen Kunst vorgeführt werden.

KONGRESSE

Der dritte internationale Kongreß für öffentliche Kunst wird für das kommende Jahr nach Brüssel einberufen werden. Sein Präsident wird abermals Staatsminister Beernaert, sein Generalsekretär Eugène Broerman sein. Der Kongreß wird in drei Sektionen tagen. Die erste wird sich mit der öffentlichen Kunst in den großen Städten befassen und namentlich die Maßregeln für die Erhaltung alter Monumente und Stadtviertel besprechen. Sie wird ferner zur Erörterung stellen die Frage der ästhetischen Anlegung und künstlerischen Ausschmückung moderner Städte (Stadtpläne, Boulevards, Squares, Springbrunnen, Denkmäler, Parks usw.). Die zweite Sektion soll nach den besten Mitteln suchen für die Erhaltung der Naturschönheiten und gegen die Beeinträchtigung der Landschaften durch die Reklame. Die dritte Sektion soll sich über alle sonstigen Fragen ästhetischer Kultur, über die Kunst in der Schule, die Ausbildung des Geschmackes bei den Erwachsenen usw. auslassen. Eine dauernde, sich den Arbeiten der drei Sektionen angliedernde Ausstellung soll im Rahmen der Weltausstellung von Brüssel selbst geschaffen werden. Es mag bei dieser Gelegenheit erwähnt werden, daß soeben auch Heft 5/6 der *Zeitschrift des Internationalen Instituts für öffentliche Kunst in Brüssel* ausgegeben worden ist. Diese Zeitschrift, die nicht im Buchhandel erscheint, bildet eine der hervorragendsten künstlerischen Publikationen unserer Zeit. Sie wird von Eugène Broerman nicht nur sehr umsichtig redigiert und dokumentiert, sondern ist auch in ihrer Ausstattung und Ausführung ein Meisterwerk der Druck- und Reproduktionskunst. In dem letzten Doppelheft finden wir auch illustrierte Artikel über die »Volkstümliche Ästhetik bei den Tschechen« von Prof. H. Hantich in Prag; die »Religiöse Architektur in Österreich« von Dumont-Wilden usw. *A. R.*

1) Bieterin war die American Art Association (Herren Montaignac und Sutton).

2) Der Vorwurf, Millet habe eigentlich nicht recht malen können, ist, seitdem ihn Muther aus Bigots Peintres contemporains übernommen, geradezu Dogma geworden. Im Laufe der Zeit hat man ihn Raffael, Poussin, Velazquez, Rembrandt, Ingres, Delacroix, Feuerbach, Lenbach und wer weiß wem sonst noch gemacht.

STIFTUNGEN

Krefeld. Dem Kaiser-Wilhelm-Museum sind von dem jüngst verstorbenen Krefelder Großindustriellen Albert Oetker 50000 Mark vermacht worden. Schon bevor der Neubau des Museums im Jahre 1897 eröffnet wurde, hatte dieser hochherzige Kunstfreund durch den Ankauf des größten Teiles der Sammlung Kramer in Kempen mit ihren Schätzen niederrheinischer Plastik den zukünftigen Sammlungen die Richtung gewiesen. Seitdem hat er Jahr für Jahr das Museum durch wertvolle Stiftungen erweitert. Seine letzte Arbeit war, wie die Kölnische Zeitung berichtet, die Sammlung von 150000 Mark zu der so notwendigen Erweiterung des Museumsbaus. Zur Feier des 25jährigen Bestehens des Museumsvereins ist das vom Grafen Kalckreuth gemalte Bildnis Oetkers vom Kuratorium des Museums für die städtische Sammlung gestiftet worden.

INSTITUTE

Florenz. *Kunsthistorisches Institut.* Sitzung vom 31. April. Der Direktor des Institutes eröffnete die Sitzung mit einem Nachruf für Franz Wickhoff. In einem längeren Vortrage sprach *Dr. Wilhelm Waetzoldt* alsdann, gestützt auf Beispiele aus der kunstgeschichtlichen Literatur, über *Methoden der Koloritbeschreibung*. Der Vortragende ging von der Frage der Farbenbenennung aus, die auf dem letzten kunsthistorischen Kongreß in Darmstadt 1907 einen Diskussionspunkt bildete und auch den für dieses Jahr geplanten Kongreß beschäftigen soll, und analysierte verschiedene Methoden, den Koloriteindruck durch Beschreibung zu ersetzen. In erweiterter Form sollen die Ausführungen im Juliheft der »Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« erscheinen.

Dr. Bombe sprach über *Domenico Veneziano,* gab einen kurzen Überblick über Leben und Werke des Meisters, und verweilte länger bei einem Zyklus berühmter Helden des Geistes und Schwertes im Palast des Braccio Baglioni zu Perugia, von dem allgemein angenommen wird, daß er bei Errichtung der »Fortezza Paolina« völlig zugrunde gegangen sei. Nun befindet sich aber im Magazin der Peruginer Pinakothek ein bisher unbeachtetes Bruchstück dieses großen Zyklus, die überlebensgroße Gestalt eines gepanzerten Ritters mit Fragmenten seines Epitaphs, welche es ermöglichen, den Dargestellten mit dem Kondottiere Ruggero Cane de' Ranieri zu identifizieren. Die Freskenserie umfaßte 23 »Uomini illustri« und eine thronende Perusia, und die Lobsprüche in Ottaverime unter den Bildnissen waren von Francesco Maturanzio verfaßt, wie

sich aus einem Briefe seines Freundes Jacopo Antiquari und aus der Chronik des Frollieri ergibt. Diese und zwei andere Chroniken der Peruginer Stadtbibliothek liefern interessante Beschreibungen der Freskenserie. Aus dem Briefe Jacopo Antiquaris geht hervor, daß der berühmte Humanist die Verse, von denen vierzehn noch erhalten sind, im frühen Jünglingsalter gedichtet hat. Wir wissen ferner, daß Maturanzio um 1443, Braccio Baglioni um 1420 geboren wurde, und daß von den dargestellten Uomini illustri Rugero Cane 1441, Niccolo Piccinino 1444, Francesco Piccinino 1449 und Carlo Fortebracci gar erst 1479 gestorben ist. Somit muß die Entstehungszeit der Fresken, welche Milanesi und die meisten späteren Forscher um 1438 annehmen, zum mindesten zwei, ja vielleicht drei Jahrzehnte hinaufgerückt werden, und es ist nicht nur möglich, sondern sogar in hohem Grade wahrscheinlich, daß Domenico Veneziano, der im Mai 1461 in Florenz starb, als Autor dieser Fresken überhaupt ausscheidet. — Die Mitteilungen Dr. Bombes werden im Repertorium für Kunstwissenschaft erscheinen.

Zum Schluß machte Dr. Corwegh einige Bemerkungen über Werke des Francesco Laurana und des Domenico Gagini und gab der Vermutung Ausdruck, daß die Kunst Lauranas von der sizilianischen Provinzkunst, die selbst eine Nachblüte oberitalienischer und römischer Art gewesen ist, abhängig sei und nicht von Florenz. Die sizilianische Kunst sei in jener Zeit reich an eigener Kraft und Aufnahmefähigkeit für allerlei Einflüsse gewesen, denn sonst ließe sich der Stilwandel Antonello Gaginis um 1520 nicht erklären. *B*

VERMISCHTES

o Die Frankfurter Zeitung, die sonst in Kunstangelegenheiten so gut unterrichtet ist, läßt sich aus Brüssel melden, Professor A. J. Wauters werde demnächst nachweisen, das **Bildnis des Alessandro del Borro** im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum sei ein Werk des Delfter Vermeer. Auch sei der Dargestellte gar nicht jener Feldhauptmann, der im Dienste Toskanas stand und Gesandter am spanischen Hofe war. Müssen wir uns an dieser Stelle auf eine Diskussion einlassen? Wir sind der Ansicht, daß Herr A. J. Wauters sich damit begnügen möge, den Gemälden des Museums von Brüssel neue Namen zu geben, an die niemand glaubt, neue Meister aufzustellen, die niemand anerkennt, eine Konfusion in der Geschichte der altniederländischen Malerei anzurichten, die von *allen* bedauert wird. Wie gesagt: im Lande Breughels. Wir Deutsche sind zu ernsthaft für solche Faschingsscherze.

Aus Paris wird der Verkauf eines großen Teiles der **Sammlung Maurice Kann** an die Firma Duveen gemeldet.

Die G. Grotesche Verlagsbuchhandlung kündigt ein neues Werk von **Carl Justi** an. Es ist betitelt: »**Michelangelo.** Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke«. Die Hauptabschnitte behandeln die Jugendwerke, die Denkmäler von San Lorenzo, das Weltgericht, Mensch und Künstler.

Unter dem Titel »**Art et Industrie**« erscheint seit dem 1. Juli in Nancy eine neue französische Zeitschrift für Kunstgewerbe. Wie es scheint, bemüht man sich jetzt ernstlich in Frankreich, den Vorsprung des deutschen Kunstgewerbes, der vor allem durch die Ausstellung München 1908 dokumentiert wurde, einzuholen.

Ein **Bildnis von Theodore Roosevelt** hat **Gari Melchers** gemalt. Bekanntlich stammt der Meister von amerikanischen Eltern; das Bildnis ist für die National-Galerie in Washington bestimmt.

Professor **August Gaul** wurde vom Kunstverein für das Großherzogtum Hessen mit der Ausführung zweier Tierbronzen beauftragt, die für das Treppenhaus des neuen Landesmuseums in Darmstadt bestimmt sind.

Professor **Franz Skarbina** ist jetzt an einem großen Bilde tätig, das für die Berliner Akademie der Künste bestimmt ist. Es soll das alte Akademiegebäude unter den Linden darstellen, das dem großen Bibliotheksbau hat weichen müssen.

Dem Maler Professor **Hugo Vogel** ist von seiten des deutschen Komitees der Auftrag zuteil geworden, für die große allgemeine Industriehalle der nächstjährigen Weltausstellung in Brüssel ein **Kolossalgemälde** von 80 Quadratmetern zu schaffen, welches als Abschluß der Halle dienen soll. Das Bild wird die »Fesselung der Naturgewalten« darstellen. Die Halle selbst ist von Gabriel von Seidl und dem Architekten Walter erbaut.

Architektenkammern. Die Vereinigung Berliner Architekten hat die beteiligten Kreise Deutschlands zu Vorbereitungen eingeladen, welche die Gründung von Architektenkammern behandeln. Die Beratungen werden in Berlin stattfinden. Als Grundlage ist vom Kammergerichtsrat Dr. Boethke ein Gesetzentwurf ausgearbeitet, der die Architektenkammern zum Gegenstande hat.

LITERATUR

Hans Mackowsky, *Michelagniolo.* 407 S. Berlin, Marquardt & Co., 1908.

Aus der Fülle der modernen Literatur über Michelangelo das Wesentliche zu erfassen und sich zu eigen zu machen, nicht unterzugehen im Material, sondern es beherrschen und künstlerisch behandeln zu können, sympathisches Verstehen für die schwer zugängliche Natur des gewaltigen Mannes mit der rauhen Außenseite mitzubringen, sind einige der Eigenschaften, die der Biograph Michelangelos besitzen muß. Künstler — oder mindestens ein Stück davon — und Gelehrter soll er sein. Unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten läßt sich das Problem betrachten. All das sind (hier nur angedeutet) Schwierigkeiten, die zugleich anziehen und abschrecken.

Ein besonderer Mut aber gehört dazu, ein Buch über diesen Gegenstand zu schreiben mit dem Gedanken an ein größeres Publikum, in der Absicht, diesem die Resultate der Forschungen zugänglich zu machen, ohne dabei in Pedanterie zu verfallen. Unter den Fachgenossen waren wenige durch Anlage und frühere Studien — obwohl diese niemals dem Meister speziell gegolten hatten, dem dies Buch gewidmet ist — so geeignet, eine kurze Biographie Michelangelos zu schreiben als Mackowsky. Und es ist mir eine Genugtuung, hinzusetzen zu können, daß sein Buch, als literarische Leistung betrachtet, alle darein gesetzten Erwartungen in reichem Maße erfüllt.

Ist das einführende Kapitel, »Die ersten dreißig Jahre« überschrieben, etwas schwerflüssig, als hätte der Verfasser sich noch nicht ganz in seinen Helden eingelebt, so stellt das zweite — »Sixtinische Decke und Juliusgrab« — eine literarische Glanzleistung dar; wie ein breiter, mächtiger Strom rauscht die Sprache dahin, ein stets originell gebrauchtes Medium der Gedanken; die Beiworte sind treffend, nie schablonenhaft oder unempfunden. Und auf dieser Höhe hält sich die Darstellung fast ununterbrochen bis zum Schluß, in den folgenden drei Kapiteln, die »Im Dienste der Medici«, »Die Freunde und der Dichter«, »Die letzten dreißig Jahre« betitelt sind; nur das letzte Kapitel über die architektonischen Schöpfungen verrät, daß dem Verfasser die eigenen Vorkenntnisse fehlten und er sich im wesentlichen auf andere stützen mußte.

Alles zusammen darf man vorhersagen, daß dieses Buch bestimmt ist, viele und teilnahmvolle Leser zu finden, wie wir es ihm aufrichtig wünschen. Es wird sich gewiß

neben Herman Grimms Werk seine Stellung erobern, das unter ganz anderen Gesichtspunkten, auf breiter allgemeingeschichtlicher Grundlage aufgebaut, fast mehr die Zeit behandelte, als den Künstler, der als ihr Mittelpunkt erscheinen sollte, das zudem vor etwa fünfzig Jahren geschrieben wurde. Hier haben wir endlich ein populäres Buch im besten Sinne des Wortes, verfaßt von einem Manne, der die Dinge künstlerisch zu gestalten wußte, die Teile wie das Ganze, so daß sich Glied an Glied zu einer edlen Kette reiht. Ich verweise besonders auf die Feinheit der Kapitelschlüsse.

Das Lob, das wir gern diesem Buche widmen, würden wir noch lieber uneingeschränkt lassen. Aber nicht zufriedengestellt durch den darstellenden Teil allein, hat Mackowsky noch 35 Seiten Anmerkungen und Exkurse hinzugefügt, wohl wesentlich für Fachgenossen bestimmt, resp. denjenigen kleinen Teil seiner Leser, der etwa auf die Quellen selbst zurückgehen möchte. Und hier kann man dem Autor weder stets folgen, noch auch seine Handhabung des Materials immer billigen. Durch einen Forscher, der selbst unsere Kenntnis der Werke Michelangelos vielfach bereichert hat, ist die Art kritisiert worden, wie Mackowsky seine Vorgänger benutzt (Steinmann im Zentralblatt für kunstwissenschaftliche Literatur, Heft 2, S. 37). Was soll man dazu sagen, daß im Literaturverzeichnis, am Schluß s. v. Kunstgeschichte, Berensons Florentine drawings ausgelassen sind, dafür aber P. Franceschinis Nuovo osservatore Fiorentino unter dieser Auslese prangt; daß des letzteren nochmals mit besonderem Nachdruck gedacht wird (S. 376), während des ersteren monumentale Leistung — als solche gerade von den Michelangeloforschern anerkannt — nur flüchtig berührt wird (S. 384)? Ich glaube, der kurze Abschnitt über die »Zeichnungen« (S. 261 ff.) hätte durch sorgfältiges Studium jenes Werkes nur gewinnen können; und ein Passus, wie der letzte Abschnitt S. 262, wäre wohl nicht unwesentlich anders ausgefallen.

Einen verhältnismäßig breiten Raum nimmt die Auseinandersetzung über das Modell des Flußgottes in der Akademie ein (S. 226 ff.) Da inzwischen von anderer Seite nochmals ganz schlüssig der Nachweis für die Echtheit dieses Werkes — bei dessen Beurteilung man immer den Mangel an irgendwelchem Vergleichsmaterial berücksichtigen sollte — geführt worden ist (von Gottschewski in den Monatsheften für Kunstwissenschaft I, 1908, S. 853), so kann ich es mir ersparen, die zahlreichen Versehen und Mißverständnisse in diesem Abschnitt darzulegen. Wie Mackowsky hier den Sachverhalt auf den Kopf stellt, indem er die kleine Bronze des Bargello zum Abguß des Originalmodells macht, hat mich völlig überrascht. Wenn übrigens Mackowsky meint (S. 380), daß wir aus den Akten nicht erfahren, wie der Tontorso in den Besitz Ammanatis gekommen ist, so gibt das erste Dokument, das die Schenkung an die Akademie betrifft, präzise Auskunft darüber: der Großherzog Cosimo hatte es ihm geschenkt. Niemand anders hätte ja ein solches Geschenk machen können. Es geschah wahrscheinlich zu der Zeit, als die Sakristei definitiv instand gesetzt wurde, und man deshalb die Modelle los sein wollte.

Auch sonst fiel mir gelegentlich eine etwas willkürliche Benutzung oder Nichtbenutzung der Dokumente auf. So hätte wenigstens in der Anmerkuung die von Poggi (Rivista d'arte IV, 1906, S. 34) veröffentlichte Briefstelle, welche das Datum der Flucht aus Florenz 1494 näher umschreibt, erwähnt werden sollen; und wenn Mackowsky (S. 320), vom Kapitolsplatze sprechend, sagt, daß der Meister den Mark Aurel für die Mitte des Platzes *bestimmte*, so ist das durch ein Dokument, das Michelangelos eigene Worte resümiert, widerlegt: er fügte sich hierin dem Willen Pauls III. (s. Jahrb. d. preuß. Kunstslgn. XXVII, Beiheft S. 9.)

Schließlich ein Wort über die Namensschreibung »Michelagniolo«. Mir will der Name so kaum aus der Feder; anderen wird es ebenso gehen. Gewiß soll man die Leute so schreiben und nennen, wie sie hießen: »Franz« Laurana z. B. ist ein Unding. Aber diese Form ist eben doch einfach altertümlich; man schrieb auch noch allgemein »agnolo«. Der Gebrauch hat sich im Laufe der Jahrhunderte abgewandelt; heute sagt man »angelo« und demzufolge »Michelangelo«. Haben wir Ursache, päpstlicher zu sein als der Papst? Für die ganz großen Meister paßt jedes Volk der eigenen Sprache den Namen an; die »illustri« macht es damit sozusagen zu Landesangehörigen; es wird keinem Menschen in Deutschland einfallen, anders als von Raffael oder Tizian zu sprechen. Der Franzose hat als sprachlich möglich die Namenform »Michelange« gebildet. Wir haben durchaus selbstverständlich uns die Form zu eigen gemacht, die seit langer Zeit üblich geworden ist. Die von Mackowsky gebrauchte Form ist zu preziös, um weitere Verbreitung zu finden.

Diese kleinen Anmerkungen, lediglich zu den Forschungen gemacht, sollen den allgemeinen Wert des Buches in keiner Weise herabsetzen. Meine Ansicht darüber habe ich oben ausgesprochen. *G. Gr.*

Zur Kunst des William Blake. Die Kunst des mystischen Dichter-Malers William Blake erfreut sich in England seit einigen Jahren einer etwas übertriebenen Schätzung. Der Künstler, der bei Lebzeiten mißverstanden, ja verachtet wurde, wird jetzt in zahllosen Schriften gefeiert und in die Reihe der ersten Künstler der Vergangenheit gestellt. Es ist sehr schwer, wenn man offen und ehrlich sein will, diese »Blake craze« mitzumachen. Blake besaß zweifelsohne eine Kraft der Imagination, die wohl selten ihresgleichen hatte. Aber seine künstlerische Fähigkeit, die Bildungen dieser Imagination festzuhalten, war nicht der Aufgabe gewachsen. Es ging ihm wie noch so manchem anderen genialen Engländer, der Geist übertraf die Hand. Sein ganzes Leben ging in dem Kampf um Ausdruck auf. Das Lebenswerk dieses Mannes muß gerade in Deutschland, wo man diesen Kampf ernster nimmt als irgend anderswo, wo so viel Ringen und Stürmen in der bildenden Kunst unserer Tage zu beobachten ist, von größtem Interesse sein. Ausgezeichnete Biographien Blakes gibt es von Symons, von Yeats und anderen. Diese sind aber ohne Ausnahme von kritikloser Bewunderung für den Helden ihres Buches benommen. Die Ehre, eine kritische, jedoch unparteiische Untersuchung über William Blakes Kunst aufgestellt zu haben, gehört Basil de Sélincourt. (William Blake, London 1909). Er ist scharf und gerecht, verschweigt die Schwächen des Künstlers nicht, für seine Größe hegt er jedoch aufrichtige Bewunderung. Es würde zu weit führen, in diesen Spalten auf eine detaillierte Besprechung einzugehen. Es soll hiermit nur auf de Sélincourts Buch, als das einzige, wirklich kritische und erschöpfende Werk über den Künstler, hingewiesen werden. *Bernath.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XX. Jahrgang 1908/1909 Nr. 33. 24. September.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

Die nächste Nummer der Kunstchronik, Nr. 1, erscheint am 8. Oktober

NEUES VOM METROPOLITAN MUSEUM OF ART IN NEW YORK

Das Metropolitan-Museum hat neulich zehn außerordentlich wichtige *chinesische Teppiche* erworben, von denen europäische Sammlungen bedeutende Stücke nicht besitzen. Sie unterscheiden sich von den persischen Teppichen in jeder Beziehung. Die Zeichnung besteht hauptsächlich aus geradlinigen, geometrischen Mustern. Die persischen Arabesken werden durch an die Mäanderbänder erinnernde Ornamente ersetzt. Sie sind nicht so überladen, sondern zeigen große freie Felder um die Muster. Die Farbengebung ist heller als in persischen Erzeugnissen. Die Zeichnung ist gewöhnlich dunkelblau auf hellgrünem oder gelbem Grund. Die beste Periode dieser Teppiche ist das letzte Drittel des 18. und das erste des 19. Jahrhunderts, und die Neuerwerbungen datieren aus dieser Periode.

Es ist erfreulich, zu beobachten, wie die rührige Direktion dieses Museums nicht nur die Abteilungen der Malerei, Plastik und Kunstgewerbe, sondern auch die der Handzeichnungen durch wohlerwogene Neuerwerbungen zu bereichern versucht. Es ist schon einmal an dieser Stelle davon die Rede gewesen, jetzt können wir weitere verzeichnen. Drei vortreffliche Kompositionen *Rowlandsons* zeugen von der humoristischen Begabung, mit der er seine Gestalten zu beleben wußte. Die erste, ein frühes Werk, stellt eine militärische Revue dar und ist noch in der humoristischen Charakteristik sehr zurückhaltend (als Illustrator war R. nicht selten sehr übertrieben und an die schlechtesten Seiten Hogarths erinnern so manchmal seine Werke!) Sein »Conoisseur« ist dann das typische Werk seiner Kunst; an Hogarth erinnernd, ist Rowlandson doch weicher in der Zeichnung, seine Naturbeobachtung ist feiner und die Komposition ausgeglichener. Die dritte Zeichnung »Epsom am Derby-Tag« zeichnet sich durch malerische Gruppierung der Gestalten und eine sehr feine lyrische Note in der Landschaft aus. — Weiter können noch je eine charakteristische Zeichnung von Hoppner und Sir David Wilkie erwähnt werden.

Unter den italienischen Zeichnungen ist eine in der Art des Leandro Bassano gezeichnete Komposition (nach Fry: Esther vor Ahasverus, auf demselben Blatt auch ein Jünglingskopf). Dem Francesco Bassano schreibt Fry ein sehr schönes Blatt mit Bauern nebst Schafen zu. Es gehört jedoch eher dem *Giovanni Benedetto Castiglione*, von dem sich noch mehrere Zeichnungen im Museum befinden. Sehr wichtig ist die Federzeichnung von *Guercino*, die uns eine Skizze für das große Altarbild in San Gregorio in Bologna zeigt (der hl. Wilhelm von Burgund als Karthäuser vom hl. Bernhard in den Orden aufgenommen). Auch eine Anbetung der Könige wird dem Meister zugeschrieben. Unter den niederländischen Zeichnungen der Neuerwerbungen sind gleichfalls mehrere interessante Sachen zu nennen. So ein Blatt, von Fry ungefähr 1520 datiert, einen Reigentanz darstellend: auf einem Hügel Musikanten und im Hintergrund romantische Landschaft mit einem Schloß und einer Windmühle. Die Trachten sind nicht einheitlich, sondern sie zeigen ein eigentümliches Gemisch von deutscher, niederländischer und lombardischer Kleidung. Die Zeichnung ist wohl einem jener nordischen Wanderkünstler zuzuschreiben, die um diese Zeit viel über die Alpen gingen, und deren Kunst aus einer merkwürdigen Verquickung nordischer und südlicher Elemente besteht. Vielleicht die wichtigste Zeichnung jedoch der Sammlung überhaupt ist der neue *Rembrandt*: ein Mann führt ein beladenes Kamel, im Hintergrund die Umrisse eines zweiten Kamels, während links nahe dem Rand drei Schafe in die Szene hereinschauen. Diese Zeichnung war ehemals in der Sammlung von Sir Joshua Reynolds, dann bei R. Holditch und Sir James Knowles (vgl. Hofstede de Groot, Kat. der Rembrandtzeichnungen, Nr. 1069). Das Blatt gehört zu den besten des Meisters.

Unter den neuen Gemälden sind mit Freude zu begrüßen zwei Meisterwerke neuester deutscher Kunst: *Heinrich Zügels* wuchtige »Ochsen, einen Bach kreuzend« sind farbenprächtig und großzügig in der Zeichnung, während *Hans Thomas* »Am Gardasee«, ein von lyrischer Stimmung erfülltes Bild, von großer dekorativer Wirkung ist. Es sind bisher unter den Gemälden im Museum kaum nennenswerte moderne deutsche Arbeiten zu sehen gewesen, und es erscheint uns als eine wichtige Tat von seiten zweier Deutsch-Amerikaner, diese Bilder dem Museum überwiesen zu haben.

Angelo Bronzinos Kunst hat lange unter dem Banne der Verachtung, die den Epigonen der Renaissance zuteil ward, gestanden. Kaum hier und da erhob sich eine Stimme in der allerletzten Zeit, die für diesen großen Porträtisten die Stellung, die er nach seinen künstlerischen Verdiensten einnehmen sollte, beanspruchte. Das Museum tat wohl, das außerordentlich gut erhaltene Porträt des Cosimo I. Medici zu erwerben. Bronzino malte ähnliche Porträts des ersten Großherzogs von Toskana in großer Zahl, sie waren bestimmt, als Geschenke an die befreundeten Höfe verschickt zu werden. Das Bild des Metropolitanmuseums stellt den Fürsten als Feldherrn im Panzer, mit dem Helm in der linken Hand, noch ziemlich jugendlich dar und steht einem ähnlichen Bild in den Uffizien am nächsten. Das Gemälde hat einen schönen alten Rahmen.

Außer diesem Bild kamen noch folgende Gemälde in

den Besitz des Museums: ein kleiner unbedeutender *Sano di Pietro* (Madonna und Heilige) und drei Werke des spanischen Impressionisten *Sorolla y Bastida.*

Wichtiger als alle diese Bilder aber ist der neue (sogenannte) *Herri met de Bles.* Roger E. Fry schreibt das Bild, obwohl nicht entschieden, dem Bles zu. Er sieht darin auch viel Ähnlichkeit zu der »Enthauptung Johannis« im Berliner Museum und meint, der Meister hätte zu der Schule von Leyden Beziehungen gehabt. Dies ist jedoch, nach dem gegenwärtigen Bild zu urteilen, schwerlich zutreffend. Es stellt die Legende der Bekehrung des hl. Franz dar. Links in einer verfallenen Kirche sieht man den jungen Heiligen die Messe zuhörend, während er rechts sein Hab und Gut den Armen verteilt; der Hintergrund zeigt eine Stadt mit Schloß und dahinter an Patinir erinnernde Landschaft. Die Typen, wie Komposition und Architektur, scheinen uns eher auf die Schule von Antwerpen zu deuten. Auf jeden Fall ist das Bild eine außerordentlich interessante und wertvolle Ergänzung der Sammlung von frühen Niederländern des Museums.

Die bekannte *Sammlung von Webstoffen* des verstorbenen Wiesbadener Sammlers Friedrich Fischbach, bestehend aus beinahe 3000 Stücken, ist vor nicht langer Zeit vom Metropolitan-Museum erworben worden. Alle Zeiten und Länder sind vertreten, die Sammlung ist jedoch mehr durch die Vollständigkeit als durch hervorragende Einzelstücke wertvoll. (Fischbach war der Verfasser mehrerer Werke über die Textilkunst und seine Sammlung diente ihm als Arbeits- und Illustrationsmaterial.)

In den Sälen des Cooper Union Museums, New York, kam die von J. Pierpont Morgan erworbene *Badia-Sammlung von mittelalterlichen Stoffen* zur Ausstellung. Die Sammlung war früher in Barcelona und reiht sich denen der größten europäischen Museen ebenbürtig an. *Bernath.*

NEKROLOGE

Louis Delacenserie, einer der hervorragendsten belgischen Architekten, starb im Alter von 73 Jahren in Brügge. Delacenserie holte sich 1862 den Rompreis und wurde dann oberster Leiter der Akademie der Schönen Künste von Brügge. Diese Stadt kennt viele seiner Werke, auch Ostende, Antwerpen und Peking haben Bauten von ihm aufzuweisen. *A. R.*

PERSONALIEN

Professor Dr. **Paul Schubring,** Dozent an der technischen Hochschule in Charlottenburg, hat einen Ruf als *ordentlicher Professor der Kunstgeschichte an der Universität Basel* erhalten und angenommen.

Eine **Neugliederung im Stabe der Direktorialbeamten bei den Berliner Museen** ist jetzt erfolgt. Es wurde in allen Abteilungen eine *neue Rangklasse* von Direktorialbeamten eingeführt, die der **Kustoden.** In diese rückten meist die dienstältesten Direktorialassistenten auf. Neugeschaffen wurden zwei Abteilungen, die zum Unterschiede von dem schon im Völkermuseum vertretenen ethnologischen Abteilungen *Kunstabteilungen* getauft wurden. Es ist eine islamische, die aus dem Verwaltungszusammenhang mit den im Kaiser-Friedrich-Museum untergebrachten Sammlungen gelöst wurde, und für die der Direktorialassistent noch immer fehlt, und ferner eine ostasiatische, die *Dr. Kümmel* unterstellt wurde. In der ägyptischen Abteilung wurden zwei Kustoden ernannt, Direktor *Prof. Dr. Schäfer* und für die Papyrussammlung *Dr. Schubart.* In der vorderasiatischen Abteilung erhielt den Rang eines Kustos *Dr. Messerschmidt,* in den Antikensammlungen *Dr. Zahn.* Für die Gemäldegalerie und die Sammlung der Bildwerke der christlichen Epoche im Kaiser-Friedrich-Museum wurde *Dr. Oskar Wulff* zum Kustos bestimmt, im dortigen Münzkabinett *Prof. Dr. Nützel.* Das Kupferstichkabinett erhielt zwei Kustoden in seinen langjährigen Direktorialassistenten *Prof. Dr. Springer* und *Prof. Dr. von Loga,* die Nationalgalerie in *Prof. Dr. von Donop.* Die vor- und frühgeschichtliche Abteilung wurde in der Weise neu gegliedert, daß dem Direktor als Kustos *Dr. Hubert Schmidt* zur Seite trat, und *Dr. Brunner* die Leitung der Sammlung für deutsche Volkskunde erhielt. Die übrigen Abteilungen des Völkerkundemuseums wurden als ethnologische zusammengefaßt. Hier wurden Kustoden *Dr. Ankermann* in der afrikanisch-ozeanischen und *Dr. Preuß* in der amerikanischen Abteilung. Das Kunstgewerbemuseum schließlich erhielt für seine Bibliothek als Kustos *Professor Dr. Loubier,* für die Lipperheidische Kostümbibliothek im besonderen als Direktorialassistent *Dr. Döge* und für die Unterrichtsanstalt *Emil Fendler.*

× Der Architekt Geheimrat Prof. **Joh. Otzen** in Berlin ist anläßlich seines bevorstehenden 70. Geburtstages (am 8. Oktober) von der Vereinigung Berliner Architekten zum Ehrenmitglied ernannt worden.

o **Hagen voran!** Die Stadt Hagen hat jetzt ein *Seminar für Handfertigkeitsunterricht.* Die Leitung dieses Instituts, das für den ganzen Westen von Bedeutung zu werden verspricht, wurde vom Kultusministerium dem Direktor **J. M. Lauweriks** aus Düsseldorf übertragen. Das ist eine ganz vortreffliche Wahl! Lauweriks, ein geborener Holländer, leitet seit 1904 die Architekturabteilung an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule. Von ihm stammt u. a. die ganze architektonische Gestaltung der Werkbundabteilung in der Düsseldorfer Ausstellung für Christliche Kunst. Die Redaktion der Düsseldorfer Kunstzeitschrift »Ring«, von der in der »Kunstchronik« schon einmal die Rede war, nimmt L. nach Hagen mit.

Der Maler **August Achtenhagen,** Berlin, wurde zum künstlerischen Leiter der kgl. sächsischen Porzellanmanufaktur Meißen ernannt. Er gehört als einer der begabtesten Künstler seit 15 Jahren der dortigen Porzellanmanufaktur an.

WETTBEWERBE

Im **Wettbewerb für das Rathaus in Plauen** wurden drei erste Preise von zusammen 19000 Mark verliehen. Zwei davon fielen an *Willy Graf-Stuttgart,* einer an *Max* und *Georg Wrba-Dresden.* Die beiden zweiten Preise erhielten *Weidenbach* und *Tschammer-Leipzig* und *Wilhelm Brurein-Charlottenburg.*

Im **Wettbewerb um Entwürfe für die Schloßbrunnenanlagen in Karlsbad** wurden drei gleiche Preise von zusammen 5000 Mark an Oberbaurat Friedrich Ohmann, Franz Matouschek-Budapest, Viktor Lurje und Dr. O. Strnad verliehen. Angekauft wurden die Entwürfe von Fr. Elstner in Reichenberg, Karl Rapl in Dresden und Baurat A. von Wurm in Wien.

Beim **Wettbewerb um Bebauungspläne für den Stadtteil Dresden-Plauen** wurde unter 37 Arbeiten ein erster Preis nicht verliehen. Je ein zweiter Preis fiel an Baurat Ernst Kühne und Diplom-Ingenieur Lempe, sowie an Janssen und Müller in Berlin. Zum Ankauf empfohlen wurde der Entwurf von Prof. Dr. E. Gurlitt und Hans Gerlach in Dresden sowie von Recht und Föth in Köln, ferner von Kramer in Zwickau, Bähr in Dresden, Töbelmann und Henry Groß in Berlin.

Ein **Wettbewerb für einen Saalbau mit Gesellschaftshaus in Reutlingen** wird unter den württembergischen Architekten bis 15. November d. J. ausgeschrieben. Für drei Preise stehen 5000 M. zur Verfügung.

DENKMÄLER

× Das **Denkmal für Heinrich von Treitschke** im Vorgarten der Berliner Universität, ein Werk von Prof. Siemering, wird am 9. Oktober enthüllt werden. Der derzeitige Rektor der Universität, Prof. Kahl, wird die Weiherede halten.

× **Das Heine-Denkmal.** Die Absicht des Hamburger Verlagsbuchhändlers Julius Campe, das Heine-Denkmal, das bis vor kurzem im Park des Achilleion auf Korfu stand, in **Hamburg** zur Aufstellung zu bringen, scheint unausführbar zu sein. Der Hamburger Senat hat die Annahme der der Stadt zugedachten Schenkung ohne nähere Begründung kurzer Hand **abgelehnt.**

Eine Büste Josef Joachims gelangte als Geschenk in den Besitz der Berliner Akademie der Künste. Das lebensgroße Werk ist eine Stiftung seines Schöpfers, des Bildhauers Prof. Otto Lessing. Gleichfalls in den Besitz der Akademie ging Otto Lessings Büste des vorigen Präsidenten der Akademie, des Architekten Geh. Rats Prof. Dr.-Ing. Johannes Otzen über.

Die Stiftung der **Büsten von Grashof und Zeuner** für das deutsche Museum in München hat jetzt der Verein deutscher Ingenieure beschlossen. Der Vorstand will den hierfür erforderlichen Betrag von etwa 5500 M. in den Haushaltplan für 1911 einstellen.

Ein **Denkmal für Thomas Gainsborough** soll in der Vaterstadt des Künstlers, Sudbury, errichtet werden. Von den erforderlichen 2000 Pfund ist über die Hälfte schon zusammengebracht; der ausführende Künstler ist noch nicht bestimmt. Es soll ein Bronzestandbild werden, und auch die symbolischen Figuren am Sockel fehlen nicht im Plane.

Denkmal für Cavalcaselle. Dem Kunsthistoriker Giovanni Battista Cavalcaselle, dessen gemeinsam mit J. A. Crowe verfaßte italienische Kunstgeschichte noch immer das standard-work des Faches bildet, wird in seiner Geburtsstadt Legnano ein Denkmal errichtet. Die in Bronze dargestellte Halbfigur des Gelehrten ist eine Arbeit des Venezianers Carlotti, der Unterbau mit vier breiten Marmorsäulen und Goldmosaik rührt von dem Architekten Rupolo her. Großen Anteil an dem Zustandekommen des Denkmals hat Generaldirektor Wilhelm Bode.

Ein **Denkmal für Paul Cézanne** will ein Pariser Komitee errichten. Es wurde *Aristide Maillol*, dem eigenartigen Pariser Bildhauer, in Auftrag gegeben.

AUSGRABUNGEN

Ostia. Die in allerletzter Zeit wieder aufgenommenen Ausgrabungen haben zur Entdeckung der Hauptstraße, welche als Fortsetzung der *Via Ostiensis* die ganze Hafenstadt durchzog, geführt. Auf beiden Seiten hatten die an die Straße grenzenden Häuser große, breite Lauben. Um die Straße ganz freilegen zu können, wird man zwei Güter des Fürsten Aldobrandini und des Bischofs von Ostia ankaufen. *H.*

Velletri bei Rom. Nahe bei der Villa Giullti sind bei größeren landwirtschaftlichen Arbeiten große römische Bauten zum Vorschein gekommen, die man als Trümmer einer vornehmen altrömischen Villa glaubt deuten zu können, und die wohl mit der Person des ersten römischen Kaisers Caesar Octavianus in engster Verbindung stand. Die Familie der Octavier stammte aus *Velitrae.* In dem Weinberg, wo die Ruinen jetzt zum Vorschein gekommen sind, und welcher noch den bedeutungsreichen Namen *San Cesareo* führt, wurde 1870 ein Medaillon gefunden, das den mit der Corona urbica gekrönten Kopf Octavians zeigte. Das Medaillon ist jetzt im Nationalmuseum in Neapel aufbewahrt. *H.*

FUNDE

Marino bei Rom. Der Pfarrer Guglielmo Grassi hat im Dom ein bronzenes Altarkruzifix entdeckt, welches er wohl mit Recht dem Bernini zuschreibt.

ARCHÄOLOGISCHES

Archäologische Entdeckungen im alten Königreich Äthiopien. Jüngst ist durch die Zeitungen die Nachricht gegangen, daß der englische Archäologe A. H. Sayce die Stätte des alten Meroë gefunden hat, und zwar liegen die Schutthügel, welche die alte berühmte Stadt verdecken, bei dem heutigen Dorfe Segek. An dieser Stelle haben übrigens schon andere vorher das alte Meroë angenommen. In einer Sitzung der englischen Gesellschaft für biblische Archäologie sprach nun Professor Sayce über seine Forschungen in diesen Gegenden, und zwar zunächst über die meroitischen hieroglyphischen Inschriften, von denen er viele auf seiner Forschungsreise gefunden hat, (wie viele davon neu gefunden sind, bleibt abzuwarten). Eine der Hauptursachen, daß die Entzifferung der nubischen Inschriften so wenig Fortschritte gemacht hatte, liegt in der mangelnden Akkuratesse der Inschriften-Publikationen. Darauf beschrieb Sayce die Entdeckung der Überreste des großen Amontempels zu Meroë, wodurch die Lage dieser großen altberühmten Stadt fixiert werden kann. Naga, das man bisweilen für Meroë angenommen hat, war dagegen das Alwa der Inschriften, eine geheiligte Stadt. Die Ruinen daselbst, die man als solche von Häusern angesehen hat, sind in Wirklichkeit Gräber. In dem Gebirge oberhalb Naga fand Sayce ein Felsengrab und eine große Zisterne und es gelang ihm auch, die Straße zu fixieren, die an Naga vorbei von Abessinien nach den Nilhäfen des Reiches führte. In der Verfolgung dieser Straße kam Sayce durch eine ganze Reihe von Tempeln und Gräbern, die nach seiner Annahme das alte Tolles identifizieren lassen. Eine wichtige Entdeckung war auch, daß in der Periode der 18. Dynastie der blaue Nil die südliche Grenze des ägyptischen Reiches gebildet hat. Nach dem Aufsteigen der 24. Dynastie zogen sich die hohen Priester von Theben nach dem Sudan zurück und bildeten daselbst das äthiopische Königreich mit den beiden Hauptstädten Napata und Meroë. Die äthiopische Kultur, die ursprünglich ägyptisch war, wurde nachher barbarisiert und bald nach dem Beginn der christlichen Zeitrechnung bestieg eine Negerdynastie den Thron und die Kunst wurde durch und durch barbarisch. Eine zerbrochene griechische Inschrift, die an der Stätte von Meroë gefunden wurde, dessen Ruinen so ausgedehnt sind wie die von Memphis, zeigt, daß das Königreich Äthiopien im 4. Jahrhundert n. Chr. durch einen König von Aksum erobert wurde. Über Aksum sind wir durch die deutsche Expedition, die 1905/6 unter der Leitung von Krencker und Littmann dahin geschickt wurde, neuerdings gut unterrichtet (s. Archäolog. Anzeiger 1907, Sp. 35 ff). Aksum liegt in der heutigen Provinz Tigre auf dem 14. Grade nördlicher Breite. Unter den dortigen Ruinen ragen die Stelen durch ihre Eigentümlichkeit und ihre Höhe hervor. Es sind wahre Wolkenkratzer, die sich bis zu dreizehn Stockwerken erhöhen. Die alten Arbeiten von Dillmann über das Reich von Aksum (Veröffentlichungen der Berliner Akademie 1879 und 1880) sind immer noch maßgebend. Griechische Inschriften von Aksum sind aus früherer Zeit vorhanden als die jetzt gefundene griechische, welche die Zerstörung des Reiches von Meroë durch den König von Aksum im 4. Jahrhundert n. Chr. meldet. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Ausstellung von Kleinporträts in Mannheim. Der Mannheimer Altertumsverein veranstaltet zur Feier

seines fünfzigjährigen Bestehens eine Ausstellung von Kleinporträts. Zeitlich umfaßt das Unternehmen die Periode von 1700 bis 1850, örtlich sind die südwestdeutschen und süddeutschen Bezirke berücksichtigt worden. Vor allem natürlich Mannheim, das auf diesem Gebiete älterer Kunst imstande ist Erhebliches zu zeigen, während bekanntlich unter den dortigen Denkmälern der größeren Kunst die mancherlei Unglücksfälle gründlich aufgeräumt haben, von denen die Stadt im Laufe der Zeit betroffen worden ist. Die Ausstellung umfaßt gegen 1100 Nummern, von denen eine sehr kleine Zahl auf eine eigentlich nicht zum Thema gehörige Zusammenstellung kunstgewerblicher Gegenstände fällt, während alles übrige mit der Kleinporträtkunst zusammenhängt. Die Ausstellung befindet sich im Großherzoglichen Schlosse, das ja auch sonst den dortigen wichtigsten Sammlungen ein Heim gewährt. In einem sehr großen Saale sind die zahlreichen Vitrinen aufgestellt, die die Unmasse der kleinen Kunstwerke beherbergen. Denn um solche handelt sich's nach Auffassung und Durchführung tatsächlich, und es ist dem Altertumsverein zum Verdienst anzurechnen, einmal den Blick auf diesen sonst wenig beachteten Zweig der Kunst gelenkt zu haben, die Tätigkeit einer Menge von älteren Bildnern und Malern zur Anschauung zu bringen, die man bisher teils gar nicht beachtet, oder deren Wirksamkeit auf diesem Gebiete der Kleinkunst man wenigstens nicht genügend gekannt hat.

Die Zahl der Techniken, in denen die Kleinporträts jener Zeiten hergestellt wurden, die, zum Glück der Bildniskunst, noch nichts von der Photographie wußten, ist überraschend groß. Zwar reichen die jüngsten Erzeugnisse bereits in die Zeiten der Photographie hinein, und in einigen der ausgestellten Bilder sehen wir, wie sich die Traditionen der alten Miniaturkunst mit der neuen Erfindung zu vereinigen suchten. Es sind Photographien, die um 1850 Johann Martin Morgenroth (1800—1859), Porträtmaler am badischen Hofe, mit Aquarellfarben illuminiert hat. Aus älterer Zeit sind alle Techniken dieser Kleinporträtkunst vertreten mit Ausnahme des Kupferstichs, den man wohl darum ausgeschaltet hat, weil durch ihn die Ausstellung unverhältnismäßig ausgedehnt worden wäre. In Mannheim sehen wir zunächst eine große Gruppe von Plastiken. Es sind in bedeutender Menge Wachsbildnisse, zumeist polychromiert, darunter überaus feine Stücke. Erwähnt sei ein Porträt des Königs Max Joseph II. von Bayern. Auf der Rückseite befindet sich eine Karte, worauf gedruckt ist »Ignaz Hinel, Wachs-Bossierer von Mannheim, verfertigt Portäts nach der Natur, deren Ähnlichkeit er verbürgt«. Hinels Tätigkeit liegt zwischen 1800 und 1825: von seinem Geschick zeugt in dieser Ausstellung noch eine große Reihe von Werken. Besonders angesehen war er offenbar beim besser situierten Bürgerstande, der ja überhaupt als Abnehmer der Kleinbildnisse aller Art vor allem in Betracht kommt. Sehr tüchtige Künstler lernen wir auch in dem zwischen 1812 und 1852 in Mannheim und Eßlingen tätigen Xaver Heuberger kennen, dessen Familienname auch sonst noch bei mehreren tüchtigen Wachsbildnern der Zeit wiederkehrt. Ferner in Friedrich Brechter, einem Mannheimer, Schüler von Hinel. Den Wachsbildnissen schließen sich solche in Porzellan und Fayence an, von denen gegen hundert ausgestellt sind, fast durchweg Reliefs gleich denen in Ton, Gips, Marmor, Alabaster und Stein, Metall, Elfenbein, Lava, Holz, Kristall, Glas, geschnittenen Muscheln und anderen Materialien. Um auch von diesem Abschnitt einige Autoren zu nennen, so erwähne ich Anton Grassi (1755—1807), der Ende des 18. Jahrhunderts Professor und Vorsteher der Kaiserlichen Porzellanmanufaktur zu Wien war. Ferner Johann Peter Melchior, der 1741 in Lintorf geboren wurde und 1825 als Angestellter der Nymphenburger Manufaktur starb. Von ihm ist u. a. ein ausgezeichnetes Alabasterbrustbild des Münchener Malers Georg Dillis. Von dem Karlsruher J. Chr. Lotsch (1790—1873) finden wir eine reizende, in Alabaster rund gearbeitete Büste des Großherzogs Ludwig von Baden. Ferner nenne ich den Berliner Porzellanbildner Riese, der um 1791 tätig war. Weiter von französischen Künstlern Bertrand Andrieux (1761—1822), I. N. A. Brachard (1775—1826), Münzgraveur J. J. Barre (1793—1855) und den gleichfalls in Frankreich tätigen Italiener G. B. Nini (1717—1786). Der von Dr. Kurt Freyer gediegen gearbeitete Katalog der Ausstellung gibt noch über viele dieser Künstler Auskunft, und ich muß mich darauf beschränken, auf ihn zu verweisen.

Desgleichen kann ich auch von den Malern nur wenige der wichtigsten herausgreifen. So J. B. Isabey (1767—1855), der besonders vorzügliche Bildnisse Napoleons I. fertigte. H. K. Brandt (1724—1787) kam aus Wien, wirkte in Mainz, Paris, Mannheim, war seit 1769 dortiger Hofmaler und hat schließlich in München, ganz heruntergekommen, durch Selbstmord geendet. J. F. Dielmann (1809—1885) war der eine der beiden Gründer der Cronberger Malerschule. Ich gedenke weiter in Kürze der Marie Ellenrieder, des Sebastian Helmle, des J. Kaltner, des F. J. Kißling und verweise auch hier im übrigen auf den Katalog. Die Zahl der Werke, die von diesen und sehr vielen anderen Künstlern hier ausgestellt ist, ist ungemein groß. Ein bedeutender Teil besteht aus jenen feinsten Werkchen, die in Aquarell auf Elfenbein ausgeführt sind. Ich erwähne von diesen Stücken als besonders wertvoll ein Kaltnersches Brustbild des Kurfürsten Karl Theodor, eins des Münsterschen Domdechanten v. Castell, eine Dame in rotem Kleid mit goldenem Haarschmuck, einen in Grisaille ausgeführten Papst Pius VI. Keinen vollgültigen Ersatz für die Werke der Elfenbeinmalerei geben z. T. trotz sehr guter Beschaffenheit die Bildchen auf Porzellan. Von ihrer bedeutenden Menge nenne ich nur das Hüftbild einer Frau Christ in weißem Kleid mit lila Schleifen (1838). Andere Bilder sind auf Leinwand, Pergament, Papier oder Metall gemalt oder auch in Email ausgeführt.

Eine dritte Gruppe der Ausstellung umfaßt Silhouetten in Papier und Glas. Als Künstler dieser Richtungen kommen u. a. W. Waitz, M. Gütt, Gregor, C. Oberlies, v. Seele, N. Henze in Betracht.

Weiter finden wir eine Gruppe von Bildnissen auf Gebrauchsgegenständen. Eine große Rolle spielen dabei die Dosen, die z. T. sehr kostbar und aus den verschiedensten Materialien hergestellt sind. Weiter gibt es Bildnisse auf Gläsern, Tassen und Pfeifenköpfen, Schmuckgegenständen verschiedenster Art. *Dr. O. Doering-Dachau.*

× Der **Salon Gurlitt** in Berlin veranstaltet zurzeit eine umfangreiche Gedächtnisausstellung von Werken der beiden im letzten Jahre verstorbenen Simplizissimus-Zeichner *Rudolf Wilke* und *F. von Reznicek.*

× Die Frage der **französischen Ausstellung in Berlin,** die das »Deutsch-französische Annäherungskomitee« veranstalten will, ist noch immer nicht gelöst: Bald heißt es, die Veranstaltung werde im Herrenhause, bald, sie werde in der Akademie der Künste stattfinden. Es scheint nach dem bisherigen Stande der Angelegenheit zweifelhaft, ob das Unternehmen noch in diesem Jahre in der Art, wie es geplant ist, und wie es allein ausgeführt werden dürfte, gelingen wird.

Héroux-Ausstellung. Im *deutschen Buchgewerbemuseum* in *Leipzig* ist bis zum 15. Oktober dieses Jahres das graphische und buchgewerbliche Werk von Professor Bruno Héroux ausgestellt, eine reichhaltige Sammlung von Handzeichnungen, Radierungen, Lithographien und Buchschmuck.

Anläßlich des IX. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses finden in **München** in diesen Tagen eine Anzahl von **Ausstellungen** statt. Die Graphische Sammlung stellt Zeichnungen und Stiche deutscher Meister des 15. Jahrhunderts aus. In der Kgl. Residenz werden orientalische Teppiche des 16.—18. Jahrhunderts gezeigt; im Bayerischen Nationalmuseum gotische Tafelbilder der Münchener Schule, sowie altes bayerisches Porzellan. Das Münzkabinett zeigt deutsche Medaillen. Die Hof- und Staatsbibliothek veranstaltet eine Ausstellung zur Geschichte der Miniaturmalerei, und der Kunstverein München eine bis zum 30. September währende Spezialausstellung, die die Münchener Malerei des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der zweiten Hälfte in übersichtlicher systematisch geordneter Form vorführen soll.

Die Brüsseler Weltausstellung wird der Kunstpflege eine besondere Beachtung schenken. Einer der besten belgischen Meister, Bildhauer Charles Samuel, hat soeben den Entwurf der Gruppe vollendet, welche das Hauptportal krönen wird. Die Gruppe symbolisiert die belgische Nation, dargestellt durch eine weibliche Figur in edlen Linien. Ihre zum Willkommen weit ausgestreckten beiden Arme reichen den Besuchern der Ausstellung Kränze hin. Ihr zur Linken hockt die Gestalt der Wissenschaft, zur Rechten die Industrie. Das Werk ist von großem Wurf und fügt sich gut in die Architektur des Portals ein. Die Vorderseiten der Hallen werden durch Bildhauer vom Range eines Rombeaux, Braeck, Marin, Devreese, Dubois, de Tombay, Herin künstlerisch ausgeschmückt werden. Ein halbes Dutzend jüngerer Künstler wird unter Leitung von Mascré der zur Ausstellung führenden Rue des Nations durch eine Anzahl figürlicher Monumente eine künstlerische Physiognomie geben. *A. R.*

Loreto. Die Verwaltung der *Sacra Casa* hat in dem schönen Gebäude des *Palazzo Regio* eine interessante Ausstellung alter Kirchenkunst gesammelt, die in den allernächsten Tagen eröffnet werden wird.

SAMMLUNGEN

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Wir müssen diesmal statt von einer Erwerbung von einem betrüblichen Auszug berichten: Die Sammlung Otto Wesendonk, die unser Museum seit langen Jahren ziert, ist in diesen Tagen ausgeräumt worden; nach den Bestimmungen der Leiher wird die Sammlung für die nächsten Jahre im Bonner Provinzialmuseum aufgestellt werden. Als Erinnerung bleiben uns wenigstens vorläufig noch ein paar gute Stücke: die Madonna des Lorenzo Costa mit drei Heiligen, die öfters besprochene Landschaft Patinirs mit der Staffage von Jägern, die Landschaft mit der Ruine von Jakob Ruisdael, ein großes Bauernstück von Ostade und die schöne Flachlandschaft von Jan Vermeer von Haarlem. *R.*

× Für die **Berliner Nationalgalerie** wurden auf der diesjährigen Großen Berliner Kunstausstellung vom preußischen Staat die Gemälde »Am Schweinestall« von *Ludwig Dettmann*, »Hochwasser in Laufenburg« und »An der Blau in Ulm« von *Gustav Schönleber*, sowie die Bronze »Rabe« von *Ludwig Vordermayer* (Berlin) angekauft. — Außerdem hat die Nationalgalerie in letzter Zeit zwei Ölstudien von *Peter Janssen* erworben, überlebensgroße männliche Studienköpfe. Als Überweisung des Berliner Kupferstichkabinetts erhielt die Sammlung vier Aquarelle von *Carl Graeb*, dem bekannten Berliner Architekturmaler. Ferner erwarb sie eine Arbeit des Marinemalers Professor *Carl Saltzmann* »Ich hatt' einen Kameraden«. Außerdem wurde die Nationalgalerie durch *Christian Daniel Rauchs berühmte Goethebüste* bereichert, die Anfang der zwanziger Jahre in Weimar entstanden ist.

Portalskulpturen vom Florentiner Dom im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Der plastische Schmuck der alten Domfassade, der zwischen 1296 und c. 1420 entstanden, schon 1588 — vor seiner eigentlichen Vollendung — abgetragen wurde, ist seither in Museen und Privatbesitz zerstreut. Poggi hat einen großen Teil desselben in seinen italienischen Forschungen des deutschen kunsthistorischen Instituts zusammengestellt, und seine Publikation der Florentiner Domurkunden ist dadurch noch viel wertvoller geworden. Am jüngsten sind die Nischenstatuen der eigentlichen Wand, denn sie ward erst 1357 durch Talenti der alten Mauer Arnolfo di Cambios als Verstärkung vorgelegt. Späten Datums sind auch die Statuetten in den Seitenwandungen des Hauptportals; dies ist ja in seiner alten Fassung nie ganz vollendet worden. Seine Lünette umschloß als Hauptfigur, die thronende Madonna, jene große Marmorstatue im Dommuseum. Von den Lünetten der Seitenportale aber, glaubte man bis heute, sei nichts erhalten. Das linke — mehr nördliche — enthielt eine Darstellung von Christi Geburt, das rechte zunächst dem Campanile den »Tod der Maria«. — Man hat die alten Berichte und Abbildungen, die das bezeugen, bis heute zu wenig beachtet und daher übersehen, daß auch die Hauptfiguren dieser beiden Lünetten auf uns gekommen sind, prachtvolle Gruppen von überraschend guter Erhaltung. Ein weit ausladender Prunkgiebel hat sie geschützt. Die ruhende Mutter von der linken Pforte befindet sich noch heute in florentinischem Privatbesitz; die eben Verstorbene mit drei trauernden Jüngern, der Schmuck des rechten Portals, kam vor einigen Jahren aus dem Pariser Kunsthandel ins Kaiser-Friedrich-Museum nach Berlin. Auch ein paar stehende Engel, die einstmals die Zwickel zwischen Lünette und Architrav gefüllt, und zwei fliegende, die einen Vorhang halten (alle vier in Florenz) stammen von diesen Portalen und aus derselben Zeit. Die Skulpturen sind durch Swarzenski — Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XV — in die Literatur eingeführt worden, aber sie galten bis heute eher für die Fragmente von einem Grabdenkmal. Die Wöchnerin und die Verstorbene sind von sehr viel höherer Qualität als die Madonna des Hauptportals; alle drei gehören in die erste Bauperiode 1296—1357; ja man darf aus dem Stil der Skulpturen folgern, daß sie nach einem Entwurf Arnolfo di Cambios unter ihm oder seinem direkten Nachfolger gearbeitet sind. — Durch diese Feststellung, die ich im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen demnächst ausführlich begründe, werden ein paar künstlerisch wertvolle Skulpturen von etwa 1300 lokal fixiert; zugleich aber auch der längst vermutete Einfluß des Dombaumeisters Arnolfo di Cambio auf die florentinische Plastik sicher bewiesen, und die Baugeschichte der ehrwürdigen Kathedrale in ihren dunkelsten Kapiteln ein wenig aufgeklärt.

Frida Schottmüller.

o **Düsseldorf.** Kommerzienrat Dr. Schoenfeld, Besitzer der bekannten Farbenfabrik, hat aus seiner Sammlung, die annähernd 300 Bilder umfaßt, 145 Gemälde durch die Professoren Roeber und Oeder ausscheiden lassen und der Stadt als Geschenk angeboten. Es ist vereinbart worden, daß die Bilder an Ort und Stelle bleiben bis zum Ableben des Donators, daß sie dann aber als Schoenfeld-Sammlung vereint in einem von der Stadt Düsseldorf für zweckmäßig erachteten Raume untergebracht werden. Die Sammlung gibt ein Abbild der Düsseldorfer Malerei in den letzten vierzig Jahren.

Die Gründung eines Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe zu Hagen fand beim Jubiläum der dreihundertjährigen Zugehörigkeit der Grafschaft Mark zur Krone Preußens statt. Den Ausbau des

Museums übernimmt in Gemeinschaft mit dem Deutschen Werkbund Karl Ernst Osthaus, Besitzer und Leiter des Museums Folkwang in Hagen, das die neue Gründung vorbereitete. Es soll eine Mustersammlung aller Gewerbzweige werden, die zur Kunst irgendwelche Fühlung haben. In ihm soll ein vollständiges Archiv aller guten Plakate, Kataloge, Schriften, Briefköpfe, Packungen, Geschäftskarten, Zeitungsannoncen usw. sich darbieten. Ferner wird es dem Käufer ein Wegweiser sein für den Bedarf an künstlerischen Materialien irgendwelcher Art, z. B. künstlerisch guter Textilien, Tapeten, Keramiken, Gläsern und Porzellanen, Linoleumbelägen, Metallarbeiten, Möbeln, künstlerischem Kleingerät, sowie Materialien für den Rohbau von Häusern wie auch von Fliesen, Marmor, Holzsorten usw. Der ganze Besitz soll nicht nur in dem zu erbauenden Museum zu Hagen i. W., sondern zugleich jährlich durch mehrere Serien von *Wanderausstellungen* deutschen Städten zugängig gemacht und Vorträgen, die der Werkbund im Verein mit sonstigen Verbänden abhält, sowie einzelnen Mitgliedern des Bundes zu pädagogischen Zwecken zur Verfügung gestellt werden.

× Das **Ny-Carlsberg-Museum** zu Kopenhagen, die großartige Stiftung des dänischen Kunstfreundes Jacobsen, in der die französische Plastik des 19. Jahrhunderts so ausgiebig berücksichtigt ist, hat nun endlich auch ein deutsches Bildhauerwerk aufgenommen: *Max Klingers kauernde Diana.*

INSTITUTE

Florenz. *Kunsthistorisches Institut.* In der Sitzung des Kunsthistorischen Institutes vom 26. Mai sprach *Dr. Bombe* über *Justus von Gent* und seine Tätigkeit in *Urbino* (im herzoglichen Palast und in der Kirche des Corpus Domini daselbst). Der Vortragende bot, gestützt auf Pläne und alte Berichte, eine Rekonstruktion des Bilderschmuckes, den Justus von Gent für das Studio des Herzogs Federigo geschaffen, und vermochte jedem der 28 Bildnisse berühmter Schriftsteller aus alter und neuer Zeit seinen ursprünglichen Platz anzuweisen. Die ganze Serie der »Uomini illustri«, von denen vierzehn in der Galerie Barberini in Rom, und vierzehn im Louvre erhalten sind, konnte in zum Teil eigens hergestellten Photographien vorgelegt werden. Die Allegorien der sieben freien Künste, von denen vier auf uns gekommen sind, zwei in Berlin und zwei in London, wurden ebenfalls in ihrem ursprünglichen Zusammenhange rekonstruiert und auf Grund eingehender Detailanalysen die Ausführung dem Justus von Gent (unter Beteiligung von Melozzo da Forli, von dem wohl der Entwurf herrührt), zugeschrieben. Der Vortrag wird im nächsten Hefte der »Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes« erscheinen.

Herr *Dr. Corwegh* beschäftigte sich mit dem sogenannten *kleinen Codex Ghiberti* und seiner Datierung. Die 219 Seiten starke Handschrift befindet sich in der Biblioteca Nazionale zu Florenz und trägt die Signatur: B. R. 5. 1. 13. Auf Seite 70 findet sich eine Zeichnung der Thomasnische von Or San Michele, noch ohne die Gruppe Verrocchios, die 1483 darin aufgestellt wurde. In dem zugehörigen Traktat über Glockenguß und Kriegskunst ist nach Mitteilung von Prof. Hülsen eine Zeichnung zum Teil dem Buche des Robertus Volturius 1471 resp. 1484 entlehnt. Die zahlreichen Seiten über Glocken- und Geschützguß brachten Corwegh auf die Vermutung, daß der Gießer Bonaccorso, der Enkel Lorenzo Ghibertis, den das Titelblatt als den Besitzer der Handschrift nennt, auch ihr Verfasser sei. Die Entstehungszeit fällt nach obigem zwischen 1475 bis 1485. *B.*

NEUE KUNSTWERKE

Professor Franz Skarbina arbeitet zurzeit an einem Bilde, das das alte Akademiegebäude in Berlin unter den Linden darstellt, an dessen Stelle sich jetzt der Neubau der Bibliothek erhebt. Es ist für die Berliner Akademie der Künste bestimmt.

München, das von *Professor Hubert Netzer* bereits den monumentalen Nornenbrunnen besitzt, soll von ihm noch einen zweiten großen Monumentalbrunnen, einen **Jonasbrunnen,** erhalten, dessen Herstellungskosten aus der Johann-Sedelmayr-Stiftung gedeckt werden.

FORSCHUNGEN

Neues über Antonio Pisano. Über diesen, erst im vorigen Jahre richtig benannten Künstler ist eben eine Haller Dissertation gedruckt worden. Bei dem Wert, den die allgemeine Kunstgeschichte dem Maler Pisano beilegt, erscheint es angemessen, über diese Dissertation, die Kurt von Manteuffel zum Verfasser hat, kurz zu berichten; um so mehr, als die Arbeit in vieler Beziehung zu abschließenden Resultaten gelangt ist. Die Schrift befaßt sich ausschließlich mit dem Maler und Zeichner Pisano; für die Medaillen genügt die umfangreiche Arbeit von Hill (1905), der sich jedoch in den die Malereien und Zeichnungen Pisanellos betreffenden Problemen noch nicht immer zurechtgefunden hat.

Die wenigen erhaltenen Gemälde ordnet Manteuffel so, daß die Verkündigung mit den beiden Engeln am Brenzonigrabmal in S. Fermo zu Verona an den Anfang gestellt wird, aber doch nicht, wie bisher gewöhnlich auf 1428, sondern in die dreißiger Jahre datiert wird. Zu diesem Resultat kommt Manteuffel auf anderem Wege als Biadego vor kurzem, so daß die Fixierung wohl dauernd sein dürfte. Dann folgt das Georgsfresko in S. Anastasia und endlich die Madonna in London. Während Manteufel bei dem Fresko in S. Fermo mit Schülerbeteiligung rechnet, lehnt er sie für die Madonna ab. Vom Anfang der dreißiger bis in die Mitte der vierziger Jahre erstreckt sich nach Manteuffel der Zeitraum, in dem diese Werke aufeinander gefolgt sind.

Das Bildnis der Ginevra d'Este im Louvre wird dann aus äußeren und inneren Gründen zwischen die beiden Fresken bald nach 1435 gesetzt. Das Lionelloporträt in der Sammlung Morelli gehört dagegen in die Zeit des Londoner Bildes.

Das Eustachiusbild in London wird als Schülernachahmung, das Berliner Tondo als wesentlich spätere, manieristische und mit Florentiner Spezialitäten durchsetzte Arbeit eines Nachfolgers ausgeschieden. Von den anderen dem Pisano fälschlich zugeschriebenen Bildern bespricht Manteuffel nur die Madonna mit dem Rebhuhn genauer, die nicht, wie Berenson meint, dem Stefano da Zevio, sondern einem direkten Schüler Pisanos zuzuschreiben sei.

Ihren Höhepunkt hat Manteuffels Studie in dem knappen, nach klaren Gesichtspunkten angelegten und mit bewundernswerter Entschlossenheit durchgeführten Kapitel über die Zeichnungen, das die älteren Untersuchungen weit hinter sich läßt. Zehn Zeichnungen, fast alle im Codex Vallardi, werden als unzweifelhafte Vorstudien für das Fresko in S. Anastasia und für Medaillen nachgewiesen und sorgfältig analysiert. Sie sind der gegebene Ausgangspunkt für die weitere Untersuchung. Deren Ergebnis ist ein 64 Seiten langer Katalog, der auf dem von Venturi (1896) fußt, ihn aber in jeder Beziehung verbessert. Die unbedingt echten Arbeiten, meist im Codex Vallardi, je eine in Bayonne, Chantilly, London, Chatsworth und Oxford werden im ersten Abschnitt (17 Seiten) aufgeführt. Dann folgt auf 7 Seiten eine Zusammenstellung von Umdruckzeichnungen,

die zum Teil von Pisano selbst, aber meist von Schülern für die Freskoausführung gemacht wurden; einige enthalten auf der Rückseite eigenhändige Studien und Skizzen. Vier Seiten umfaßt das Verzeichnis der Tieraquarelle nebst Vorzeichnungen. Bei ihnen hält Manteuffel die ganz sichere Entscheidung für unmöglich, er neigt aber im allgemeinen wegen der sehr schematischen Behandlung der Farbe zu der Annahme von Schülerhänden. In dieser Abteilung figuriert auch die Berliner Vögelzeichnung (Nr. 5063), die Manteuffel zu den »schwächeren ihrer Art« zählt. 35 Seiten, also weit mehr als alle anderen Abteilungen zusammen, umfaßt der Katalog der unechten Zeichnungen; leider finden sich nur in diesem Teil, außer der genannten in Berlin, Zeichnungen aus deutschem Besitz.

Sehr interessant ist die Feststellung, daß auf der Rückseite einer der Umdruckzeichnungen im Codex Vallardi Gian-Francesco Gonzaga mit reichem Jagdgefolge in Skizze dargestellt ist. Manteuffel schließt daraus, daß Pisanello im genremäßigen, an die Wände von Prunkgemächern gemalten Gruppenbildnis dem Mantegna vorausgegangen ist. Eine Abbildung findet sich in Hills Buch (Tafel 12).

Das Kapitel über die kunsthistorische Stellung Pisanos erörtert das Verhältnis des Künstlers zu der älteren Malerei. Er wird mit Stefano da Zevio und Giovanni Badile zusammengestellt zu einer Künstlergruppe, die, so sehr sie auch in gewissen Grundeigentümlichkeiten mit der älteren Veroneser Kunst übereinstimmt, doch in wesentlichen Momenten und zwar vor allem im Geschmack und in der malerischen Technik so sehr sich von der Trecentomalerei unterscheidet, daß unbedingt fremde Einflüsse auf sie angenommen werden müssen. Früher glaubte man, Gentile da Fabriano habe die starke Bewegung um 1420 nach Verona gebracht, dann hat man an flandrische und kölnische Einflüsse gedacht. Manteuffel dagegen erklärt die rein französische Kunst für die direkte Quelle, aus der Pisano und seine Zeitgenossen die in der veronesischen Malerei neuen Ideen geschöpft haben. So sehr diese These den allgemeinen Erwartungen entspricht, ebenso überraschend kommt uns doch ihr Nachweis, der zeigt, wie bis ins einzelnste der Landschaftsstilisierung der naturalistischen Detaillierung und der Figurentypen Pisano sich von der französischen Miniaturenkunst seiner Zeit abhängig gemacht hat. Eigentümlich, daß gerade das Hauptwerk: die Miniaturen der ganz französisierten Brüder Limburg das beste Vergleichsmaterial geben, soweit der Stil Pisanos im ganzen in Frage kommt. Darüber hinaus weist Manteuffel das Londoner Tafelbild, das in der italienischen Kunst fast ein Kuriosum ist, als eine Ausbildung französischer Typen nach und findet selbst für die Bildnisse wichtige Analogien in den Gepflogenheiten des burgundischen Kunstkreises. *R.*

Graf Paul Durrieu, der berühmte Miniaturenkenner, veröffentlicht in der Chronique des arts vom 31. Juli einen Vortrag, den er in der Société des Antiquaires de France über den **»Urheber des Retabels des hl. Bertin«** gehalten hat. Die beiden aus der Abtei von Saint Omer stammenden Flügel mit Darstellungen aus dem Leben dieses Heiligen, ehemals beim Fürsten Wied, befinden sich bekanntlich seit etwa vier Jahren im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Der Zuschreibung an Simon Marmion, die zuerst Dehaisnes vorgeschlagen hat und die fast allgemeine Zustimmung fand, schenkt Durrieu keinen Glauben. Für hn steht es fest, daß der Maler des Altars in erster Linie als Miniator tätig gewesen ist. (Das stimmt aber auch für S. Marmion). In drei Miniaturen der Arsenal-Bibliothek, zu einem Manuskript von Georges Chastelain gehörig, das die Erziehung eines jungen Prinzen schildert, findet Durrieu einen entsprechenden Stil wieder. Ihr Maler ist »Jehan Hennecart, valet de chambre et peintre de Monseigneur le duc de Bourgogne«. Diesem vergessenen Künstler Jean Hennecart oder Hennequart schreibt er auch den Bertin-Altar in Berlin zu. Hoffentlich gibt Graf Durrieu durch die Publikation der Miniaturen Gelegenheit, seine Ansichten nachzuprüfen. Einen Vorstoß gegen Marmion als den Urheber des Altars hat im Jahrgang 1908 derselben Zeitschrift bereits der Archivar Hénault von Valenciennes geführt. Auf die Forschungen Salomon Reinachs, der 1903 in der Gazette des beaux arts *für* Marmion plädierte, geht Durrieu nicht ein. Reinach wies mit Recht auf die überraschende stilistische Verwandtschaft des Berliner Altars und der Fragmente in London mit den Miniaturen der Grandes Chroniques de Saint-Denys hin, die ebenfalls im Auftrag des Guillaume Fillastre, des Abts von St. Bertin in Saint Omer, für Philipp den Guten entstanden sind und jetzt in der Kaiserl. Bibliothek in St. Petersburg aufbewahrt werden. Bei diesen Buchmalereien ist die Autorschaft Marmions sehr wahrscheinlich gemacht worden.

Georges Hulin, der über der stilkritischen niemals die Urkunden-Forschung vernachlässigt hat, bringt im Juli-Heft des Burlington Magazine einen wichtigen **Beitrag zur Meister von Flémalle-Frage.** Es ist nicht unerfreulich, daß ein Auszug aus diesem Artikel die Runde durch die deutsche Presse machte: noch vor zehn Jahren wäre solch allgemeines Interesse an einem Problem der altniederländischen Kunstgeschichte undenkbar gewesen. Hulin oder Georges H. de Loo, wie er sich in seinen kunstgeschichtlichen Veröffentlichungen nennt, geht von den beiden Gemälden mit der Anbetung der Könige und der Heimsuchung Mariä im Kaiser-Friedrich-Museum aus, deren Zusammengehörigkeit mit der Darstellung im Tempel der ehemaligen Sammlung Hainauer (jetzt bei Duveen in London) bereits der Berliner Katalog erkannt hat. Diese drei Gemälde galten allgemein als von einem Nachfolger des Meisters von Flémalle herrührend und sind in diesem Zusammenhang auch von H. von Tschudi (Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1898) besprochen worden. Auf Grund einer Anzahl wichtiger Urkundenfunde führt Hulin den Beweis, daß die bisherige Datierung auf etwa 1460 viel zu spät angesetzt war. Er weist nach, daß die genannten Werke Reste eines Altarwerks aus der Kathedrale von Arras sind, das der Abt Jean du Clercq 1435 den Teilnehmern der Friedensverhandlungen zwischen Philipp dem Guten und dem französischen König als neu enthüllt vorführte. Dieser Abt Jean du Clercq ist als Stifter auf der Berliner Heimsuchung dargestellt; als Entstehungsjahr wird 1435, als Künstler Jacques Daret aus Tournai nachgewiesen. Diesem Jacques Daret hat Hulin im Jahre 1902 gelegentlich der Brügger Ausstellung bekanntlich das Werk des Meisters von Flémalle zuweisen wollen. Wie sich jetzt herausstellt, ist Daret kein Protagonist, sondern nur ein geschickter Chargenspieler. Sein Lehrmeister war aber das Haupt der Schule von Tournai, *Robert Campin*, bei dem auch Rogier van der Weyden gelernt hat[1]). Wenn jetzt Campin als der wirkliche Name des Meisters von Flémalle vorgeschlagen wird, so ist diese Hypothese sehr verführerisch. Man darf wohl als sicher annehmen, daß ein so besonnener Forscher wie Hulin nicht versäumen wird, den noch etwas lockeren Bau durch neue Pfeiler zu stützen. Das Verhältnis zu Rogier van der Weyden insbesondere ist noch zu klären. Mit der Zuweisung der Tafeln aus Arras an Daret ist jedenfalls außerordentlich viel ge-

1) »Jaquelotte Daret« trat am 12. April 1427 in Campins Atelier ein und wurde Freimeister am 18. Oktober 1432. »Rogelet de la Pasture« begann seine Lehrzeit bei Campin 1426 und wurde ebenfalls 1432 Freimeister. (Nach Hulins Catalogue Critique, Bruges 1902.)

wonnen, unter anderm auch diese Erkenntnis, daß unser Wissen von den mit den Eycks gleichzeitigen Künstlern immer noch Stückwerk ist und daß eine Geschichte der altniederländischen Malerei zu schreiben, wie Voll es versucht hat, mehr der Gefahr, im Augenblick des Erscheinens bereits veraltet zu sein, ausgesetzt ist, als irgend ein anderes kunstgeschichtliches Unternehmen. *—n.*

VERMISCHTES

Über den **Zustand der großen Haarlemer Gemälde des Frans Hals,** der infolge der Kälte zu Beginn dieses Jahres Besorgnis erregte, werden jetzt beruhigende Feststellungen gemacht. Die Farben sind nirgends beschädigt oder verdorben. Es handelt sich nur um die Niederschläge von Wasserdämpfen auf dem Firnis, und da dieser wieder durchscheinend gemacht werden kann, ist es möglich, den alten Zustand wiederherzustellen. Dann sollen vom kommenden Winter an alle Gemälde des größten Haarlemers wieder an ihre ursprünglichen Plätze kommen.

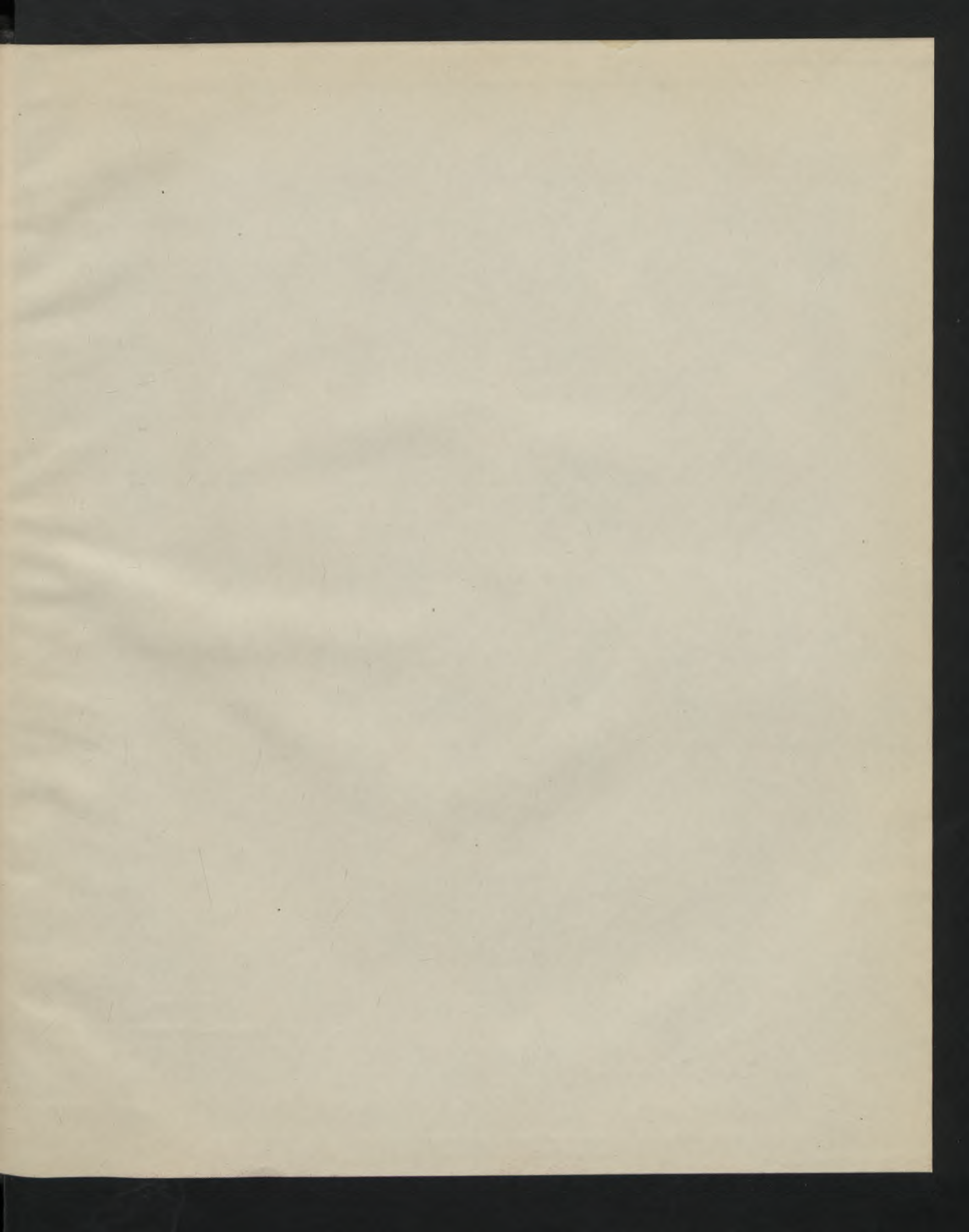
Ludwig von Hofmann hat im Weimarer Museum zurzeit Gemälde ausgestellt nebst Skizzen, die von seiner Orientreise stammen. — Seine **dekorativen Malereien für die Jenaer Universität** sind kürzlich aus dem Weimarer Atelier des Künstlers nach ihrem Bestimmungsort übergeführt worden, sie sollen das Fakultätszimmer im Obergeschoß des Hauptstocks schmücken.

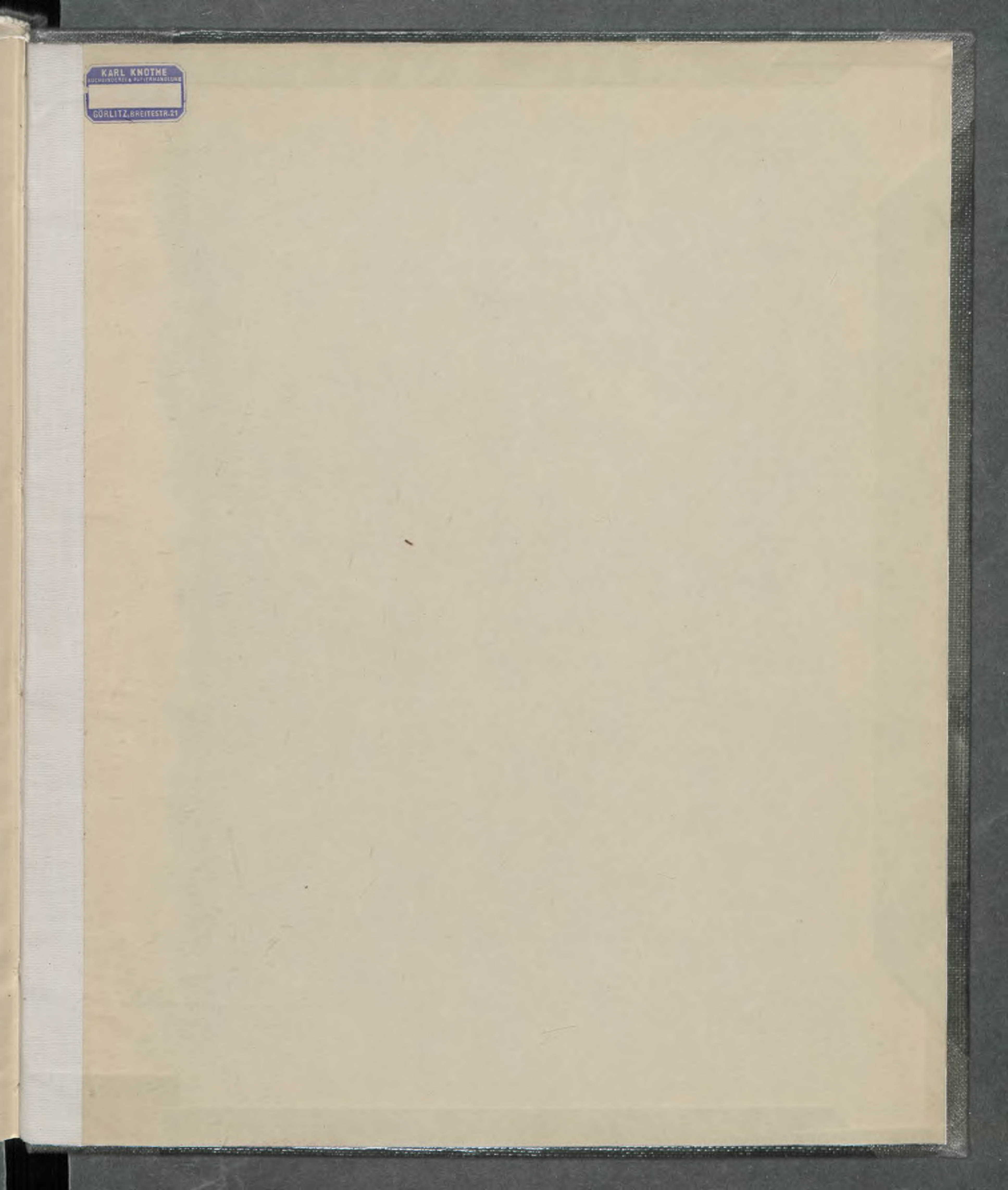
× **Vorträge zur Geschmacksbildung des deutschen Kaufmanns** wird im Oktober der Deutsche Verband für das kaufmännische Unterrichtswesen im Verein mit dem Deutschen Werkbund in *Berlin* veranstalten. Den Zyklus, der in der Aula der Handelshochschule abgehalten werden wird, eröffnet Direktor Dr. Peter Jessen mit einem allgemeinen Thema (»Die Notwendigkeit der Geschmacksbildung für den deutschen Kaufmann«), während Dr. Paul Kreis (Tübingen), Prof. Dr. Schmid (Aachen) und Herr Karl Ernst Osthaus (Hagen) über »Die Stoffe«, »Die Färbung und sonstige Behandlung der Stoffe«, über »Mode und Geschmack«, »Schaufenster- und Innendekoration« sprechen werden.

Zu dem Artikel »Ein Prachtwerk über Velazquez« in Nr. 32 der »Kunstchronik«. Die Photographische Gesellschaft in Berlin ersucht uns, mitzuteilen, daß mit wenigen Ausnahmen die reproduzierten Bilder von ihr selbst aufgenommen worden sind.

Die Bildersammlung König Leopolds II. Der König der Belgier hat dem Alten Museum zu Brüssel einen Besuch abgestattet, und zwar im strengsten Inkognito. Nur vom Chef seiner Zivilliste, Baron Goffinet, begleitet, benutzte er selbst die Diensttreppe des Museums, um von niemandem gesehen zu werden. In Begleitung des ihn erwartenden Vertreters der Museumskommission, Herrn Cardon, durchwanderte er alsdann die Säle. Die Meinungen über den Zweck dieses Besuches gehen auseinander. Die dem Könige Wohlgesinnten behaupten, der Monarch beabsichtige die aus 250 Nummern bestehende Sammlung seiner modernen Bilder dem Brüsseler Museum zum Geschenk zu machen und habe für sie den ihm zusagenden Platz aussuchen wollen. Die Mehrheit aber, die das besser zu wissen meint, gibt dem Besuche des Museums seitens des Königs eine andere Auslegung, die allerdings alles für sich hat und übereinstimmt mit der früheren Meldung von dem bevorstehenden öffentlichen Verkaufe seiner Galerie moderner Bilder. Danach ginge König Leopolds Wunsch dahin, diesem spätestens für November angesetzten Verkauf eine öffentliche Ausstellung der Bilder voraufgehen zu lassen, um auf diese Weise den Wert der Gemälde besser in die Augen springen zu lassen. Man ergänzt diese Meldung noch dahin, daß der König bereits versucht habe, auch seine modernen Bilder durch Verkauf unter der Hand loszuschlagen, daß ihm aber, bis auf einige de Brakeleer und Alfred Stevens und einiges Mobiliar, keine ihn befriedigende Angebote gemacht worden seien. Aus diesem Grunde habe er sich entschlossen, den Weg der öffentlichen Ausstellung, gefolgt von der öffentlichen Versteigerung an den Meistbietenden zu wählen. Die letzten halbamtlichen Nachrichten lauten dahin, daß die Ausstellung der Sammlungen des Königs — auch die Kunstmöbel und kunstgewerblichen Gegenstände von künstlerischem Werte werden in dieselbe einbegriffen sein — gegen ein Eintrittsgeld zu besichtigen sein wird, welches der Unterstützungskasse der belgischen Künstler ohne Abzug zu gute kommen wird. Der spätere Verkauf soll in Paris erfolgen. *A. R.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig




KARL KNOTHE
GÖRLITZ, BREITESTR. 21

